الجمـهورية الجـزائرية الديمـقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحـث العلمي
جامعة عمار ثليجي- الأغواط -
كلية: الآداب واللّغات
قسم: اللّغة والأدب العربية

مذكرة ماستر

تقديم الطالب: حمدي شريف العيد

ميدان: اللّغة والأدب العربي

شعبة: دراسات أدبية

تخصّص: أدب عربي قديم

التّشكيل الفنّي في حجازيات الشّريف الرضي

(قراءة نسقية)

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الدرجة العلميّة	الصّفة
خيرة غريبي	أستاذ محاضر أ	رئيسا
علي لخضري	أستاذ محاضر ب	مشرفا مقّررا
لخضر الذيب	أستاذ محاضر أ	مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

إهداء

إلى تلك الّتي مازالت تطالعني كلما غدوت لطلب العلم...

إلى روح أستاذي...الدكتور لخضاري علي

إلى من صنع ذاتي، فأدركت معنى أن أكون ...

للّذي احترقت شموعه لتضيء دربي ... أبي

للّتي لو أستطيع ، خفضت لها ألف جناح من الذلّ... أمي

لمن أستمد من عيونهم معاني الأمل والقوّة... إخوتي

إلى الّتي كانت تغذي قلبي بالنبض...

الغائبة الحاضرة ..... عويشة

إلى الّذين أحاطوني بجناح رعايتهم ... وبريق عيونهم ... أهلي

لمن كانوا رقيبا حريصا على إكمال بحثي ... أصدقائي.

شكر وعرفان

ما أضْعَفَ الإنسانَ لولا قوةٌ في رأيهِ وأصالةٌ في لبه

من لا يقوم بشكرِ نعمةِ خلّه فمتى يقومُ بشكرِ نعمة ربه؟

ما من بداية إلّا ولها نهاية، ولا بد لي بعد أن أنهيت هذا البحث المتواضع من أن أتوجّه بعميق الشكر ووافر الامتنان إلى الدكتور" **لخضاري علي**" الّذي لم يبخل علي بوقته وبعمله، فكان نعم المعلّم ونعم المعين، كما أتقدم بمزيد من الشكر والتقدير إلى الأستاذين:

د.**خيرة غريبي**

د. لخضر الذيب

اللّذين تفضلا بقراءة هذه الرسالة، وإثرائها بملاحظاتهما وآرائهما واقتراحاتهما التي ستلقى قلبا مفتوحاً، وصدراً واسعاً، وعقلاً واعياً متفهماً، مادام الهدف منها الفائدة العلمية لنا جميعاً.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدم بخالص شكري إلى كل من قدم لي مشورة أو رأياً أو تشجيعاً وشكراً.

مقـــــــدّمـــــــــــــة

بسم الله والحمد الله الملك العظيم، أحمده حمد عبد معترف بالعجز والتقصير وأشكره على ما أعان عليه على قصد ويسر من عسير، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له وأشهد أن سيدنا محمدا عبده ورسوله أما بعد:

أحدثت اللسانيات منذ ظهورها ثورة لغوية وأدبية ونقديّة، كانت السبب في ظهور العديد من الدراسات والمناهج النقدية المعاصرة، من بينها (البنيوية، السيميائية، الأسلوبية) التي اهتمت أغلبيتها بالنص تحليلا ومعالجةً وفق معايير وضوابط محددة، وسنسلط الضوء في بحثنا هذا حول المنهج البنيوي مع الاستعانة بالمنهج السيميائي لأنّه يغذي الجانب الجامد في البنيوية.

ومن هذا المنطلق جاءت إشكالية بحثنا متمثلة في الأسئلة الآتية:

* **ماذا أضافت المناهج المعاصرة في دراسة النص الأدبي القديم؟**
* **كيف يمكن دراسة حجازيات الشريف الرضي نسقيًّا؟**

وعليه فقد جاء عنوان البحث موسوما بـ:

" التشكيل الفني في حجازيات الشريف الرضي

ـ قراءة نسقيّة ـ"

ومن خلال هذا اتبعنا في دراستنا المنهج الوصفي التحليلي.

ومن بين أبرز أهداف البحث:

- معرفة الإضافات الجديدة التي جاءت بها المناهج المعاصرة.
- أجرأة المناهج الأدبية المعاصرة في دراسة النص الأدبي القديم.
- تبيين قيمة حجازيات الشريف الرضي.

ومن بين أبرز الدراسات التي سبقتنا في دراسة هذا الموضوع نذكر منها :

- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية).
- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري.

أما عن الأسباب الموضوعية التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع هي:

- قلة الدراسات حول هذا الموضوع.

- تعقيد المعالجة في بعض الدراسات لدى بعض الباحثين والطلبة.
- محاولة استكشاف الجانب الإبداعي عند الشريف الرضي.

أما في ما يخص الأسباب الذاتية فهي:

- بحكم التخصص وحب التطلع في النصوص الأدبية القديمة.
- لتبيان مكانة وقيمة شعر الشريف الرضي وقوة لغته الأدبية والفنية في التراث الأدبي العربي القديم.
- أثر شخصية الشريف الرضي في نفوسنا من الناحية الأدبية.

وبالنسبة لأهمّ الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هي:

- الدراسات التي عالجت النص الأدبي القديم لم تكن شاملة وكافية.
- صعوبة تطبيق المنهج البنيوي في النص الشعري.
- اختلاف الطرح والمعالجة.

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث اعتماد خطة موزعة على مقدمة ومدخل وفصلين وتركيب وخاتمة.

فالمدخل عنونّاه بـ: **" المناهج المعاصرة والنص القديم"** حيث تناول أهم المناهج الأدبيية المعاصرة ونبذة عن الشريف الرضي ومالمقصود بالحجازيات وقيمتها ضمن الإبداعات الأدبية.

أما الفصل الأوّل فعنون بـ:" مستويات التنظير للمنهج البنيوي"بحيث فصلنا في البنية والعوامل التي نشأت فيها البنيوية وأبرز مصادرها وروافدها، ثم عرضنا عنصرا آخر وهو المستويات التي تندرج ضمن المنهج البنيوي وهي: المستوى الصوتي والصرفي والمعجمي والتركيبي والدلالي، فقمنا بعرضها وفق ما يتطلب موضوع بحثنا.

في حين أن الفصل الثاني حدّد بـ:" المستويات الإجرائية للمنهج البنيوي"، عالجنا فيه نموذجا من قصائد الشريف الرضي وهي قصيدة (أقول لركب رائحين: لعلّكم) من بحر الطويل، وهي قصيدة غزلية ذكر فيها الشريف الرضي أماكن حجازية ومواضع نجدية، كان يحن إليها ويشتاق لرؤيتها، وقد طبّقت عليها منهجا حديث الظهور وهو المنهج البنيوي بمستوياته الإجرائية لكي أجمع بين القديم والحديث في دراسة النص واعتمدت على خطتين منهجيتين هما: التفكيك والتركيب.

وأمّا الخاتمة فعرضنا فيها أهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال البحث.

وفي الأخير، أحمد الله على ما وفقت إليه وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان والتقدير لأستاذي المشرف" الدكتور لخضاري علي" على ما لقيته منه من جميل المساعدة والتوجيه والإرشاد فله جزيل الشكر والتقدير.

كما أشكر كل أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على قبولهم مناقشة هذا البحث المتواضع وسأتقبل كل ملاحظاتكم التي تضفي قيمة علمية لهذا العمل.

الاثنين 04 رمضان 1439هـ الموافق لـ21ماي 2018

-بالأغواط-

المدخل: المناهج المعاصرة والنّص القديم

1- مناهج الأدب:

تطلّعت الدّراسات الحديثة إلى تطوّر ورُقَي لم تعرفه علوم الأدب فيما سبق، ومع هذا فلا بد لهذا الرقي من نظريات تصاحب هذه الدّراسة العمليّة في مجال الأدب، وهي تحاول معالجة الكثير من قضاياه الّتي تتصل بجانبه الإبداعي.

ومن ثمّ شاعت نظريات تتعلّق بمسار هذا التّوجه الأدبي خاصّة في مجال الدّراسة العلميّة الموضوعيّة الّتي تطرّقت إلى العديد من التّساؤلات الجوهريّة أبرزها: ما الأدب؟ وما هي الآليات الكفيلة بدراسته وإظهار المزايا الإبداعيّة فيه والبحث عن عناصره وأجناسه وقوانينه الّتي تنظّم وتميّز كل جنس عن الأجناس الأخرى؟.

ثمّ لما ارتقى الأمر إلى البحث عن هذا الجانب، ظهرت هناك جوانب أخرى تتعلّق بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقي.

وكان التّركيز على عنصر البحث عن طبيعة الأدب وعلاقاته، ولذلك اتّخذ أصحاب كل نظريّة العديد من الطرق ثمّ الآليات للبرهنة على إجابتهم وتحقيق هذه الغاية الّتي سعوا من أجلها في بحوثهم حول دراسة الظاهرة الأدبيّة دراسة علميّة صارمة أو قريبة من ذلك. ولذلك بحث هؤلاء عن السّبل الإجرائية الّتي تمكّنهم من تحليل الإنتاج الأدبي ومحاولة ضبط القوانين والآليات الّتي تكشف عن القيمة الإبداعيّة في النّص وفي الخطاب الأدبي عموما، بحيث كانت هذه الآليات والقوانين منها ما هو داخلي، ومنها ما هو خارجي.

ومن هنا نشأت المناهج الإجرائية مصاحبة للنّظرية الأدبيّة بحيث كانت روح التّوافق والانسجام مع مبادئ ومكونات الخطاب الأدبي، وبذلك كان الإنتاج الأدبي وهو ما عُرِف بالنّص أو الخطاب الأدبي، وكان هناك منهج نقدي يُساير النّظريّة الأدبيّة ويمارس عمله ضمن تقنياته الإجرائيّة، في هذه النّظريّة بمبادئها ومسلَّماتها، وهو في ذلك يحمل جهازا اصطلاحيّا يتضمّن مجال التّصورات الّتي تحدّد مسار الجنس الأدبي عن غيره ضمن المجال الإبداعي، وبعد هذه الوقفة نجد أن هناك مادة إنتاج أدبي، وهناك منهج نقدي يتمتّع بآليات إجرائيّة، وهناك جهاز مصطلحي يظمّ المنظومة الّتي تحافظ على مكوّنات ومبادئ وأسس كل جنس أدبي.

وما يُهمّنا في هذا البحث المتواضع هو علاقة المنهج الإجرائي بالخطاب الأدبي المعاصر.

1-1 ما هي المناهج النقدية المعاصرة؟

عندما يتكلّم الباحث عن المناهج المعاصرة لابد أن يشير إلى المناهج الّتي عُرفت في علومنا الأدبية القديمة والحديثة، حتّى نضع فاصلا بين هذه الأنظمة الإجرائيّة الّتي تحاول استكشاف قيمة الأعمال الأدبيّة عبر التاريخ.

والسؤال الّذي يُطرح: لماذا صَاحَبَ كُلَّ فترة زمنية في حياة الأدب والإبداع نُظم وطرق تهتم بمجال النقد؟، ببساطة نستطيع الإجابة عن هذا السؤال ونقول إنّه كل أدب لا يحيا ولا يمكن أن يحقق وُجوده إلا باستخراج مميّزات وقوانين الّتي تتحكّم في إبداعه، والّتي تجعل منه أدبا مميّزا راقيّاً.

ولذلك كانت هناك آليات وطرق قديمة، حاولت تحديد هذه الآليات الّتي تميز كل جنس حسب مبادئه وأسسه ومكوّناته، وكانت هناك مناهج حديثة حاولت النّظر في قيمة الخطاب الأدبي، وتحديد قوانينه وآلياته الّتي تتحكّم في عمليّة إبداعه، إلا أنّها كانت تميل إلى الفطرة والذوق وحس الناقد أكثر مما تعتمد على آليات ونُظم خاصة. تتعلق بالخطاب وتفتش عن مكوّناته اللّغوية والأسلوبيّة والصوتيّة والتّركيبيّة، وهذا ما لم نجده في النقد المعاصر.

من خلال هذا نجد عدّة محاولات للعديد من الباحثين تقف عند **أهمّيّة المناهج المعاصرة،** ومن أبرزهم **سعيد بن كراد** إذ يقول: **"** لقد شكّلت السّيميائيّة منذ الخمسينات من القرن الماضي في المجال الأدبي تيّارا فكريّا أثرى الممارسة النّقدية المعاصرة، وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبيّة وفهمها وتأويلها**"**[1]، ولقد قدَّمت في هذا المجال مقترحات هامّة عملت على نقل القراءة النّقدية من وضع الانطباع والانفعال العرض الزائل والكلام الإنشائي الّذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النّصيّة إلى تحليل المُؤسَّس معرفيّا وجماليّا.

[1]- سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مكتبة النقد الأدبي، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م، ص 09-10.

وقد أشرنا إلى السّيميائيّات لأنّها فرع من الألسنيّة البنيويّة الّتي أسّسها العالمان **فرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure)** (1857-1913م) **هيلمسليف** (Hjelmslev) (1899-1965م)[1].

يعتبر **رومان جاكبسون (Jackobson Roman)** (1896-1982م) أوّل من استخدم **"البنيوية"** في عام 1929م، ولهذا فإن الألسنية البنيويّة تقتضي النّموذج الألسني، وهذا الأخير بدوره يتفرّع إلى عدّة مناهج كالأسلوبيّة والسّيميائية وغيرهما من مناهج التّحليل المعاصرة.

2-1 **النّقد المعاصر:**

النّقد أثر من آثار الثّورة الفكريّة الأدبيّة الغربيّة الّتي غيّرت في موازين النّظريّة والمنهج والمصطلح الّتي تتعلّق بدراسة الأدب الغربي خصوصا، ولذلك كان هناك تواصل بين القديم والحديث عبر مسار البحث الأدبي والنّقدي، وإذا رجعنا إلى الحديث نجد الكثير من الجهود العربيّة حاولت توطيد العلاقة بين المباحث القديمة والجديدة، مع الإفادة من تيّارات وافدة من الغرب في مطلع هذه الثّورة الفكريّة والأدبيّة الحديثة.[2]

وقد قامت هذه المناهج المعاصرة استكمالا لعمليّة الإبداع الّتي تتطلّبها التّطوّرات المنهجيّة والعلميّة الّتي فرضت نفسها على الدّراسات الأدبيّة والنّقدية خاصّة، وحاولت هذه الآليات المنهجيّة تجاوز حدود البلاغة العربيّة الّتي كانت كما يقول أحد الباحثين: **"**أَنَّ معظم هذه المباحث قامت على أساس وصفي من دراسة النّماذج الأدبيّة الراقية للشعراء والناثرين..."[3]، ثم يقول: **"**وَأَدْرَكُوا أنّ الوسائل التّعبيريّة البارزة هي مناط الاهتمام، ومجال البحث ومركز الثقل، وتَغاضَوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامّة في الأداء الفنّي كالجوانب النّفسيّة والاجتماعيّة**"**[4]، بمعنى أنّ المناهج القديمة اهتمت فقط بالجانب اللّغوي للنّص، على عكس المناهج النّقدية

---

[1]- دانيال تشاندلِر،أسس السيميائيّة ، تر:طلال وهبه، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 32.

[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص 3.

[3]- المرجع نفسه، ص 258.

[4]- المرجع السّابق، ص 259.

المعاصرة الّتي أدخلت كل ما يتعلّق بالنّص من حيث بنيته وكل ما يحيط به بمعنى السّياق اللّغوي وحتى غير اللّغوي المتمثّل في العوامل الاجتماعية والنّفسية والثّقافية.

هذه الإشارات الّتي ذكرها الكاتب ما هي إلاّ إشارات إلى أن هذه المناهج القديمة والحديثة تحتاج إلى نظر ومراجعة لأنّها اقتصرت على دراسة الخطاب الأدبي من بعض الجوانب وقصّرت في بعضها، فهي قاصرة بحكم زمنها وتطور آدابها في تلك الفترة، لكن بعد ما اجتاحت الثّورة العلميّة مجال الأدب تغيّر الأمر وظهر القصور، وعدم الاستقاء للدّراسة النّاجعة المتكاملة لأنّ الدّراسة القديمة والحديثة اكتفيا في دراستهما عند أُطُر التّعبير وحدود اللّفظ والمعنى في إطار الجملة وضمن التّراكيب والنّظم، من خلال هذا نجد **محمد عبد المطلب** (1910-1980م) يقول: **"**وقد أتاح هذا القصور للأسلوبيّة الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة، هذه الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التّعبير ووضع مسمّياته وتصنيفها وتجمَّدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل**"**[1]، بمعنى أنّ البلاغة العربيّة وقفت عند حد السّياق اللّغوي ولم تتجاوزه إلى أبعد من ذلك.

وضمن هذا الإطار جاءت المناهج المعاصرة الّتي وُلدَت من رَحِمِ العلوم اللّسانية الّتي أسّسها وأنشأها العالم السويسري **"فرديناند دي سوسير"** (1857م-1913م) ويعتبر الأب الروحي الأوّل لتأسيس **"البنيويّة"** في علم اللّسانيات (**Linguistique**).

وقد أشرنا إلى الأسلوبية لأنّها فرع من علم اللّغة الحديث الّذي خرج من رَحِمِ **"البنيوية"**،[2] الّتي تعتبر البنية الأولى الّتي تفرّعت عنها المناهج المعاصرة، واختلفت في أطروحاتها وتطوّراتها النّظريّة والإجرائيّة، يقول **صلاح فضل** (1938م-...): " ويظلّ هدف البنيويّة هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعدّدة للأعمال الأدبيّة ودراسة علاقتها وتَراثُبِها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها -وهذا أهم شيء- كيفية أدائها لوظائفها الجماليّة والشّعريّة}[3]، ومن ثمّ فإنّ الأسلوبيّة والبنيويّة والسّيميائيّة هي مناهج نقديّة معاصرة تحاول تجاوز الدّراسة الجزئيّة إلى دراسة شاملة متكاملة.

---

[1]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، المرجع السّابق، ص 259.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 19.

[3]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار ميريت، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص98.

3-1 وجه التّكامل بين المنهجين (البنيويّ والسّيميائي):

يعدّ المنهج السّيميائي أحد فروع ونماذج النّموذج البنيوي الأوّل، ولذلك يقول **جميل حمداوي: "**فإذا أردنا تحليل نصّ أدبي - مثلا- سواء أكان قصيدة شعريّة أم رواية أم قصة أم مسرحيّة، فلابد من الاستعانة بمنهج معيّن، ومن أهمّ هذه المناهج النّقدية نذكر: المنهج البنيوي اللّساني أو اللّغوي، فهو أصلح المناهج للأدب، لأنّه يهتمّ باللّغة، ويسهم بعوالمها الشكليّة والتّعبيريّة"[1]، ومع أنه يحمل بعض النقائص إلاّ أنّه أقرب إلى النّص الأدبي الفنّي الجمالي، إلاّ أنّنا حاولنا ربط المنهج البنيوي بالسّيميائي حتّى تتواصل مع حيثيات العلامة ودلالتها البنائيّة والسّيميائيّة في إطار انفتاح القراءة على مختلف الخطابات الأدبيّة، وقد وجدنا الكثير من الدّراسات الّتي ربطت في تحليلها للنّص بالمنهجين السّابق ذكرهما، نجد النّاقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** (1935م-...) في كتابه: **"**دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة -أين ليلاي- لمحمد آل خليفة**"** [2]، والنّاقد محمد عمر طالب في كتابه: "عزف على وتر النّص الشّعري -دراسة بنيويّة سيميائيّة- قصيدة وأحر قلباه)[3]، ولهذا نجد الكثير من الباحثين يتعاملون مع دمج مناهج نقدية حتّى يعوّضوا بعض النّقص فيما بينها، ويكون بذلك التّحليل منفتحا يحمل بذرة التّلقيح والتّنوع والتّعدّد المعرفي منهجاً وموضوعاً ورؤى، لذلك قال أحد الباحثين: "إنّ جميع هذه النّظريات والمناهج تلتقي في مجموعة من المميّزات المشتركة، ومنها التّركيز على النّص أو الخطاب سواء أكان صورة لغويّة أم صورة بصريّة، أم صورة ثقافيّة عامّة، والانفتاح على المناهج النقديّة الأخرى باسم التلاقُح والتّثاقف والتّنوع والارتكان إلى التّعدّدية المعرفيّة والفكريّة والثّقافيّة والعلميّة".[4]

---

[1]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، ط1، 2011م، ص 12.

[2]- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1992م، ص7.

[3]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النّص الشّعري (دراسة في تحليل النّصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000م، ص 150.

[4]- جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، المرجع السّابق، ص13.

ولذلك نجد هناك عاملا مشتركا بين الكثير من الدراسات الحديثة ومنطلقاتها النّظريّة والإجرائيّة، فالنّاقد **محمد مفتاح** (1949م-...) أَدْرَكَ أنّ **"**أيّة مدرسة لم توفق إلاّ في صياغة نظرة شاملة، وإنّما كلّ ما نجده هو بعض المبادئ الجزئيّة والنسبيّة الّتي أضاءت جوانب، وبقيت جوانب مظلمة**"**[1]، ومن هنا نجده ينظر إلى التّقارب والانفتاح والتّكامل بين المناهج، حتّى يُتيح للباحث أن يصدر عملا جميلا جدا، لأنّ الخطاب والنّص في حدّ ذاته تركيبة معقّدة ثريّة، تتزاحم فيها العناصر المختلفة في جوهرها وفي نظمها وفي عمقها، وبالتّالي فهي تعود إلى إمكانيات كلّ منتج للخطاب والنّص بفضل ما يملكه من خبرة وتجربة في مجال الإبداع الأدبي، ويرى **عبد المالك مرتاض** (1935م-...)**"**بأنّ النّص الشّعري يحتمل أوجها عديدة، لا يمكن لمنهج معيّن الإحاطة بها، لذلك لابد من تركيب منهجي دون الوقوع في التلفيقية، فلا البنيويّة ولا الأسلوبيّة ولا السّيميائيّة قادرة بأدواتها التّقنية وإجراءاتها المنهجية على الإحاطة بالنّص**"**[2]،، ولهذا حاول المزج بين تفاعل المناهج الإجرائيّة في تحليل النّصوص، باستعمال القراءة المركّبة الّتي تستوي العديد من المستويات الإجرائيّة وتعاملها مع الخطاب والنّص الشّعري.

وكذلك لم يتقيّد **عبد القادر فيدوح** (1948م-...)[3] بأحادية المنهج الإجرائي، لأنّ دلالات النّص لا حدود لها فهو مثل جملة ضخمة لا ينتهي تفسيرها، ووفق ذلك حاول التّعامل مع الخطاب وفق أدوات إجرائية تستمد قوتها من رصيد المعرفة والخبرات النّقديّة متفاوتة من خلال قراءات متعدّدة في إطار التّساؤل والبحث العلمي الجاد، يستقصي حقيقة البحث ويتوخى إجراءاته النّقديّة الصارمة.

شهد الأدب العربي في القرن الرّابع الهجري، العديد من الشّعراء والشّخصيات اللاّمعة الّتي برزت وتميّزت فكان لها دورها وتأثيرها في الغزل، وكانت إحدى هذه الشّخصيات والشّعراء الكبار في العصر العبّاسي، **الشخصية الفاضلة الشريف الرضي،** (406هـ-359هـ) الّذي عُرف

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص07.

[2]- فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر(مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج2،ع1-2، 2009م، ص152.

[3]- المرجع نفسه، ص152.

بصدق اللّوعة والصبابّة الّتي أملتها روحه المتشبعة بالإسلام وصفاء نفسه الّتي استمدّها من سلالته الطّاهرة، فلا ريب أن يكون هذا المكان الطّيّب الطّاهر، إحدى الدّوافع الرّوحيّة والنّفسية الّتي رسمت أمام عبقريته هذه النّفحات والخواطر الّتي جعلته من المغرمين والمحبّين لقدسيّة هذه الأرض الطيّبة، حتّى أنّهم ضربوا المثل بقصائده الحجازيات، فقالوا ما معناه ولا تُصقَل نفس المتأدّب إلاّ إن حفظ هاشميات الكُمَيت وخَمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية وتشبيهات ابن المعتزّ ومدائح البحتري وحجازيات الشّريف الرضي.

2- **تعريف الحجازيات :**

يَذْكُر **حنا الفاخوري**(1914-2011م) في كتابه تاريخ الأدب العربي بأنّ الحجازيات هي أربعون قصيدة ضَمَّنَهَا الشاعر لوعة صبابته، وقد تفتحت بها عبقريته بفضل طريق الحج ومواسمه، وهي تحوي ميزات غزله جميعا.[1]

أمّا تعريف الحجازيات فهي ما قاله **مصطفى كامل الشيبي** (1927-2006م)**: "**أنّ الحجازيات مصطلح واضح الدّلالة على مضمونه، يجري في الشهرة على نسق مع هاشميات الكميت وخمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية"[2]، ويعني المقطعات الشّعريّة الّتي لها وجه اتّصال بالحجاز مباشرة أو بالتأدية إليه من نظم الشريف الرضي، وهي بالمفهوم الحديث صور تذكارية على هيئة أشعار تجمع ذكريات زياراته الكثيرة لأرض الحجاز أيّام إمارته الطويلة للحجّ، وما قبلها حين كان يرافق أباه أبا أحمد الموسوي الأمير الّذي سبقه وأورثه الإمارة.[3]

فهي موضوع شعريّ وجدانيّ ابتدعه الرضي، ذو طابع غزليّ عفيف، تدور أحداثه من حيث المكان في بيئة الحجاز ومن حيث الزمان فقد تقال في موسم الحج وغيره، وهذا الموضوع

---

[1]- محمد الكيلاني، الشريف الرضي (عصره، تاريخ حياته، شعره)، مطبعة الأهرام بعابدين، مصر، ط1، 1973م، ص669.

[2]- فاطمة صلاحي عز، حجازيات الشريف الرضي، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 15 يونيو 2011م. الموقع الإلكتروني:

www.diwanalarab.com/ spip.php?article29049

[3]- المرجع نفسه.

هو ضرب من ضروب الغزل ينسب إلى الحجاز، وهذه النسبة المكانيّة يراد منها في الشّعر عند العرب نسبة فنّية ذات طابع روحي أيضا.[1]

من أبرز السّمات التي تميّزت بها الحجازيات أنّها ربطت بين المكان وروح الشاعر الروحيّة والنفسيّة، والّتي منحت له روحا تتدفق حبّا وشوقا وحنانا، رسم من خلاله جماليات الصورة الحجازية، عبر مخيلة فذّة تطغى على مشارب الحواس الإنسانيّة بالكلمة الصادقة والحب الصافي المستمدّ من روح هذه الأماكن المقدّسة الطّاهرة الّتي شربها وعشقها الشاعر.[2]

وتتمثل خصائصها في:

أ- **ذكر أسماء أماكن الحجاز:**

يعتبر ذكر أماكن الحجاز المتعدّدة من الخصائص الهامّة والأساسيّة في الحجاز، فلذلك سمّيت الحجازيات بالحجازيات.

وكان الشريف الرضي زائراً عراقياً، فالحاج العراقي يسلك الطّريق إلى الكوفة من بغداد ويمرّ بديار نجد ويقيم في منازلها.

ب- **الألفاظ المستخدمة بذكر المحبوب:**

من الخصائص اللّفظية الهامّة الموجودة في الحجازيات هي استخدام الألفاظ لذكر المحبوبة أو المحبوبات عند الشريف الرضي، مع العلم أنّه كان رجلاً فاضلاً ولم يشبب بأسماء أبداً وقد استخدم أسماء رمزية فقط.

ج- ألفاظ الشوق والحنين:

من الألفاظ الّتي استخدمت في الحجازيات كثيرة، مشتقّات من الشّوق، والحنين، والهوى، والوجد...

نرى إلى جانب ألفاظ الشّوق والحنين مجموعة من الألفاظ المرتبطة بالقلب والعين كـ"الحظّ، العين، الطرف، القلب، الفؤاد، الصدر..." في الحجازيات لا نستطيع أن نرى الحجازيات دون

[1]- نادر عبد الكريم حقّاني، حجازيات الشريف الرضي (قراءة نقديّة في جماليّات التّفكير والتّعبير)، دارالنهج، سوريا، ط1، 2010م، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

هذه الألفاظ وهذا الدّليل يرجع إلى الخصائص المعنوية لدى الشاعر كالعفّة والنظر بطرف العين إلى المحبوب ووجود الرقباء.

2-3 قيمة الحجازيات ومكانتها:

تعتبر حجازيات الشريف الرضي أرقّ شعره، وأكثر التصاقا بالقلوب لعذوبتها، ففيها رنّة الأسى وعاطفة وجدانية غائمة متّشحة بالحزن،[1] وهذا الفنّ من أقرب فنونه إلى البساطة البدويّة التي تتجلّى في الشعر العذري، وهذا الشعر معرض من معارض الجمال يتغنّى بالعفاف، ويمتاز بالوفاء للحبيبة فلا يرضى القلب بديلا عنها.

ولعلّ هذه الميزة الّتي تتمتّع بها الحجازيات جعلتها تتمتّع بمكانة هامّة لدى بعض الشعراء الّذين حاكوها، والنقاد الّذين أطلقوا آراءهم فيها، وأشادوا برقّة شعره الغزلي وجعلوا الحجازيات من فرائد الشعر العربي فها هو **ابن أبي الحديد** (1190-1258م) يقول:"إن الرّقة في النسيب أتى بالعجب العجاب"[2]، وهذا القول ينطلق من انسيابية الحجازيات وعذوبتها الّتي تحرك العواطف وتثير لواعج النّفس.

وهذا **الباخرزي** (467هـ-00) يرى أنّ الشريف "إذا نسب انتّسبت رقّة الهواء إلى نسيبه وفاز بالقدح المعلّى من نصيبه"[3]، هذا الحكم الّذي أطلقه الباخرزي هو حكم تذوّقي يعلّل من خلال الأثر الّذي تركته الحجازيات في نفسيته، وتأثيرها على المتلقي إذ تجعله يتألّم لألم الشريف، وفي عبارة "رقّة الهواء" دليل على أنّ الحجازيات فيها حالة من الصراع النّفسي بين العقل والقلب، فالعقل ببنيته الفكريّة والثّقافية محاطة بالبنى الاجتماعيّة الّتي تفرض منهجا سلوكيّا معيّنا، والعاطفة تتمثل بالقلب النابض بالمشاعر الّتي تجعله محبًا للجمال محسًّا بالوجود وخفاياه، ومن هنا جاءت رقّة الهواء.[4]

---

[1]- خير الدّين الزركلي، الأعلام، ج7، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط10، 1992م، ص 513.

[2]- ابن أبي الحديد، عز الدين عبد الحميد بن هبة الله، شرح نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم،ج1، ص14.

[3]- السيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، تح: حسن الأمين، ج9، دار التعارف، بيروت لبنان، (دط)، 1983م، ص292.

[4]- عبد الكريم حقّاني، حجازيات الشريف الرضي(قراءة نقدية في جماليات التفكير والتعبير)، ص257.

وأمّا عبارة "فاز بالقدح المعلّى من نصيبه" فهو يدلّ على أنّ الشريف يمتاز عن بقية الشّعراء الّذين تغزّلوا في الحجاز **كالعبّاس بن الأحنف** و**ابن أبي ربيعة**، لأنّ الشريف الرضي عاش الحجاز شكلا ومضمونا على حين أنّهما بعيدان عنه، ويتمتّع بخبرة ناتجة عن تمثّله للجوانب الفقهية المتعلّقة بأركان الحج، والأماكن المقدّسة الّتي يمر بها الحاج أثناء تأديته لمناسك الحجّ، إضافة لكونه أمير الحج وعدم تصريحه باسم محبوبته ولجوئه لاستخدام الرمز، كل هذا يجعل الشريف الرضي يتميّز عمّن سبقه من الشّعراء الّذين تغزّلوا بالحجاز.[1]

هذه النكهة الصّادقة الّتي تتمتّع بها الحجازيات جعلتها تتردد في الأندلس ويعجب بها النّاس حيث عارضها الشّعراء فخمسوها، فهاهو ابن خير يذهب إلى أنّ الفقيه إسحاق بن مزن الموردي نظّم مخمسه خمّس فيها قصيدة الشريف الرضي "ياظبية البيان" ومخمسة خمّس فيها القصيدة الميمية "ليلة السّفح"، هذا النّظم لهاتين المخمستين دليل على ذلك الأثر الّذي تركته الحجازيات في الأندلس.[2]

ويذهب الباحث هيثم جرود إلى أنّ حجازيات الشريف تحظى بمكانة مثلما تحظى غزليات العباس بن الأحنف، لما في تلك الحجازيات من رقّة شعورية وقيمة وواقعية في الألفاظ والصور واحتفالها بالأثر الديني، وكذلك الحكم والأمثال وذكر العادات المتّبعة في الوسط الاجتماعي العربي.[3]

---

[1]- عبد الكريم حقّاني، حجازيات الشريف الرضي(قراءة نقدية في جماليات التفكير والتعبير)، المرجع السّابق، ص257.

[2]- المرجع نفسه، ص 257.

[3]- عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، (دط)، 1355هـ، ص89.

الفصل الأوّل: مستويات التّنظير للمنهج البنيوي

- المستوى الصوتي.
- المستوى الصّرفي.
- المستوى المعجمي.
- المستوى التّركيبي.
- المستوى الدّلالي.

1- المنهج البنيوي:

1-1 تعريف البنية:

أ- لغة:

إنّ تحديد مصطلح البنية يستلزم علينا الرجوع إلى تعريفها في المعجم، فلقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور (ت711هـ) تعريف البنّية أنّها من: "بَنِيَ... البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى... يُقَالُ بِنْيَةٌ وَهِيَ مثل رِشوة وَرَشَا، كَأَنَّ البِنْيَةَ الهَيْئَةَ الّتِي بُنِيَت عَلَيْهَا مِثْلَ المِشْيَة وَالرَكْبَة، وَالبِنَى بِضَمِّ المَقْصُورُ مِثْل البِنَى يُقَالُ بِنْيَة وَبِنىً وَبِنْيَة وَبِنَى بِكَسْرِ البَاءِ مَقْصُورِ مِثْلَ جِزِيَة وَجِزَى، وَفُلاَنٌ صَحِيحُ البِنْيَة أَي الفِطْرَة..."[1]، بمعنى أنّ البنية تعني البناء، والطريقة والكيفية، أي تخصّ كلّ ما هو داخلي، ونخصّ بالذكر بنية اللّغة، أي مستوياتها الصوتيّة والصرفيّة والتّركيبية والدّلالية.

أ- اصطلاحا:

ينسب الغربيون البنيوية (**Structuralism**) إلى بنية (**Structure**)، ويرون أنّها مشتقّة من الأصل اللاتيني (**Stuere**) الّذي يعني البناء أو الطريقة الّتي يقام بها مبنى معيّن.[2]

وفي نظر **ليفي ستراوس** (**Lévi-Strauss**)(1908-2009م) أنّ البنيوية تحمل طابع النّسق والنّظام، فالبنية تتألّف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يعرض الواحد منها أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى،[3] فهي النّظر في التّصميم الداخلي للأعمال الأدبيّة بما تشمله من عناصر رئيسة تتضمّن الكثير من الرّموز والدّلالات.

ويقدّم لنا **جان بياجيه** (**Jean Piage**) (1896-1980م) تعريفا للبنية "باعتبارها نسقا من التّحولات تحكمه قوانين خاصّة. علما بأنّ من شأن هذا النّسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل

---

[1]- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج14، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ص93-94.(مادة بَنَيَ)

[2]- صلاح فضل، نظريّة البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص120.
نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي واللّغوي (طبيعته- مناهجه- إجراءاته)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1971م، ص80.

[3]- زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، دار النشر، القاهرة، ص07. إبراهيم أبراش، المنهج العلمي وتطبيقاته في العلوم الاجتماعية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص117.

الدور الّذي تقوم به هذه التّحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التّحولات أن تخرج عن حدود ذلك النّسق أو أن تستعين بعناصر خارجية"[1]، أي أنّها نظام منطقي مغلق له حدود لا يتم الخروج عنها.

نستنتج من خلال التّعريفات السّابقة أنّ البنيّة هي مجموعة من العناصر ترتبط فيما بينها ارتباطا نسقيّا وأي تحوّل أو تغيّر في عنصر من العناصر ينجم عنه تغيّر كلّ البنية، فهي نسق منطقي منتظم ومترابط فيما بينه، ولا يمكن أن نحذف أو نغير أو نتجاوز أي مرحلة من مراحله.

2- المنشأ اللّساني للبنيوية:

حسب الدّراسات الّتي تناولت مصطلح **"البنيّوية"** فهو يشمل ميادين عدّة منها الفلسفة وعلم النّفس والأنتروبولوجيا واللّغة والنقد...، لكن بحكم اختصاصنا والموضوع الذي نعالجه في بحثنا هذا أردنا الخوض في المنهج البنيوي وأهميّته في الدرس الأدبي وعلاقته بالنقد الأدبي، وكذلك الآليات الّتي يستخدمها في إعادة تحليل النّص.

لم يظهر المنهج البنيوي في السّاحة النقديّة الأدبيّة واللّغويّة إلاّ في منتصف القرن العشرين، تحديدا في فرنسا في الستّينيات عندما قام **تودوروف(Todorov)** (1939-2017م) بترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللّغة الفرنسيّة في كتاب بعنوان: **"نظرية الأدب، نصوص الشكلانيين الروس "**.[2]

3- مصادر وروافد البنيوية:

ارتكزت البنيوية في مصادرها وروافدها على أربعة مصادر وهي:

1-3 حركة الشكلانيين الروس: ظهرت بين عامي 1915م و1930م، وقد دعت إلى العناية بقراءة النّص الأدبي من الداخل، معتبرين الأدب نظاماً ألسنيّاً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع وليس انعكاسا له.

---

[1]- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشيرأوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1985،4، ص07.

[2]- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص13.

2-3 النقد الجديد: ظهر في أمريكا في حدود أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين، هذا النّوع نظر إلى الشعر كنوع من الرياضيات، وأنّه لا حاجة فيه للمضمون وهدف الشعر هو الشعر ذاته حسب **جون كرو رانسوم (John Crowe Ransom)** (1888- 1974م).[1]

3-3 علم اللّسانيات الحديث: بزغ هذا النّوع من العلوم مع **دي سوسير (De Saussure)** الّذي يعدّ رائد الألسنيّة البنيويّة بسبب محاضراته (دروس الألسنيّة العامّة) ونشرها عنه بعد وفاته تلامذته سنة 1916م، ويعدّ هذا المصدر أهم مصادر البنيويّة، بحيث أعطى للنّص الأدبي استقلالاً بوصفه نظاماً لغويّاً خاصّاً، وفرّق بين اللّغة والكلام، فاعتبر الأولى ملكة الكلام ووليدة من المجتمع، والثاني فهو حدث فردي متّصل بالأداء والقدرة الذاتيّة.[2]

4-3 حلقة براغ الألسنية: تكوّنت من ثلّة علماء اللّغة في براغ (التشّيك) بزعامة **ماتياس(Matias)** و**جاكبسون (Jackbson)**هذا الأخير ساهم بآرائه أثناء تنقلاته بين روسيا وبراغ والسويد والو.م.أ، ومن هذه الحلقة أخذوا يتحدّثون بشكل صريح ومتماسك عن بنائيّة اللّغة.[3]

لماذا نشأت البنيوية؟

نشأ المنهج البنيوي في مجال النّقد الأدبي ليواكب متطلّبات العصر وثقافته، وقد ذكرنا سابقا المصادر والروافد الّتي جعلته يظهر لحاجة الأدب في المجتمع إلى تحليل يربطه بمحيطه الاجتماعي، وهذا ما اتّفق عليه العديد من الدّارسين والنّقاد من مثل **ديتش(Ditch)** الذي يقول: **"**أدّت الثّورة ضدّ المجمل الأدبي إلى ثورة من نحو ما على التّاريخ والسّيرة**"**.[4] فظهور الشّكلانيين الروس والبنيويّة معاً كان كردّ فعل ضدّ اللاعقلانية الرومانسية، وهذه الثّورة الّتي كان يقصدها **ديتش(Ditch)** في قوله: "فالبنيوية تؤمن بالظاهرة كبنية منعزلة عن أسبابها وعللها، وما يحيط بها، تسعى دوما إلى تحليل وتفكيك هذه الظاهرة إلى عناصرها الأوّلية من أجل فهمها

---

[1]- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحديثة، المرجع السّابق، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص14.

[3]- بلقاسم محمد، النقد البنيوي، الخلفيات اللّسانية والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، 2009م، ص157.

[4]- ديتش ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر، محمد يوسف، دار صادر، بيروت، ط1، 1967م، ص500.

وإدراكها، وهذا ما تؤكّد عليه فلسفة كانط "الّتي تقوم على الوقائع التجريبية"[1]، أي أنّ مهمة البنيوية هي تحليل البنية أو النّظام إلى جزئيات قصد فهمها بعيدا عن ما يحيط بها من أسباب أو علل.

4- المستويات النّظرية للنّقد البنيوي:

تعدّدت مناهج الدّراسة النّقدية للأدب وكانت البنيويّة من بين هذه المناهج الّتي طبقت في مختلف الميادين، والّتي يزعم الباحثون أنّها لم تأتي من العدم، إنّما كانت لها خلفيات فلسفية وتاريخيّة، ولعلّها كانت من أبرز المذاهب اللّغوية والأدبيّة في القرن العشرين، وقد ظهرت في أوّل أمرها في علم اللّغة على يد العالم السويسري **"فرديناند دي سوسير" (Ferdinand de Saussure)** الّذي انطلق في تأسيس النّظريّة البنيويّة من خلال وضع الأسس الّتي مهّدت لتحوّل البحث اللّساني من المنهج التّاريخي المقارن إلى البنيويّة الّتي كانت من مدرسة فكريّة تقوم على مجموعة من النّظريات، وما يميّزها عن المناهج الأخرى أنّها لم تقف عند دراسة النّص الأدبي وتفسيره اعتمادا على علاقته بالتاريخ أو المجتمع، بل انتقلت للتركيز على العلم الداخلي للنّص الأدبي في بنياته اللُّغوية والفنيّة، والبحث عن العلاقات والقوانين الباطنيّة الّتي تحكمه.

ولم تقتصر البنيويّة على الغرب فقط بل كانت منهجا انتهجه وطبقه عدّة نقاد في الوطن العربي، وذلك في مجال الدّراسات الصوتيّة والصرفيّة، التّركيبية والدلاليّة وحتى المعجميّة حول النّصوص الشعريّة.

فالتّحليل البنيوي يتمّ من خلال دراسة مستويات النّص المتمثلة في المستوى الصوتي، والمستوى الصّرفي، والمستوى المعجمي، والمستوى التّركيبي(النحوي)، والمستوى الدّلالي، وهذا ما سأفصل فيه في هذا الفصل معتمدا في ذلك على الوصف والتّحليل من أجل معرفة قوانين التّعبير الأدبي.

1- المستوى الصّوتي:

يعدّ الصّوت ظاهرة طبيعيّة وهو يحتاج إلى تضافر مجموعة من العناصر لكي يتمّ حدوثه، وهذه العناصر الفاعلة في حدوثه تمثل في مصدر الصّوت الإنساني وهو الجهاز النطقي لانتقال

[1]- مجموعة من الباحثين، البنيوية، بحث صادر عن الندوة العالمية للشباب الإسلامي.

الصّوت إلى أذن السّامع، وأخيرا استقبال الصّوت ولا شكّ أن العناصر الثلاثة تتضافر من أجل إحداث الصوت وانتقاله من مصدره إلى مستقبله.

1-1 تعريف الصّوت:

أ- **لغة:** جاء في معجم مقاييس اللّغة "الصَّوْتُ الصَّادُ وَالوَاوُ وَالتَّاءُ، أَصْلٌ صَحِيْحٌ وَهُوَ الصَّوْتُ وَهُوَ جِنْسٌ لِكُلِّ مَا وُجِدَ فِيْ أُذُنِ السَّامِعِ وَيُقَالُ هَذَا صَوْت زَيْد، وَرَجُل صِيت إذا كَانَ شَدِيْدُ الصَّوْت وَصَوَائِتْ إَذا صَاحَ.."[1]، أي هو كل ما تلتقطه الأذن سواء أكان صوتا لغوي أم غير لغوي.

ب- **اصطلاحا:** يمكن تعريف الصّوت من عدّة جوانب بحسب ما تدعو الحاجة إليه، فإذا نظرنا إليه نظرة اجتماعيّة إنسانيّة قلنا فيه (هو ظاهرة سمعيّة) ونعني بالظّاهرة السّمعيّة أنّه شيء متغيّر متبدّل، وإذا نظرنا إليه نظرة علميّة قلنا فيه هو ظاهرة فيزيائية باعتباره شيئا متحركا منتقلا، يخترق السّوائل والغازات **"**فالصوت تدركه الأذن في الهواء وتحت الماء**"**[2]، ومنه فإنّ الصوت مدركا سمعي، ومن جانب آخر يعرف الصّوت اللّغوي:**"**بأنّه الأثر السّمعي النّاتج عن ذبذبة مستمرة لجسم من الأجسام قد يسمع ذلك من احتكاك جسم من جسم آخر أو اصطدامه به أو يسمع من الآلات الموسيقية الوترية أو من جهاز النطق عند الإنسان**"**.[3]

إضافة إلى ذلك فإنّ الصّوت **"**هو أصغر وحدة صوتية مسموعة يمكن الإحساس بها عند التّحليل اللّغوي، ولا يمكن النطق بها إلاّ من خلال مقطع يكون فيه الصامت مصحوبا بالصائت أو الصائت مصحوبا بالصامت**"**[4]، إذن فالصّوت ظاهرة يشترك فيها كل من السّمع والنطق.

---

[1]- ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون،ج3، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1979م، ص138. مادة(صوت)

[2]- مكي درار وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية على منشورات وراء الأديب، وهران، د.ط، ص18.

[3]- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، (دط)، 1999م، ص69.

[4]- صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، مصر، ط1، 2006م، ص29.

ونجد في تعريف آخر: **"**الصّوت طاقة يحس بها الإنسان نتيجة اهتزاز جسم ما وانتقال هذا الاهتزاز بصورة ذبذبات هوائية عبر وسيط ناقل إلى أذن السّامع**"**[1]، ومنه يمكن القول بأنّ عملية إحداث الصّوت تتمّ بين المرسل الّذي ينتج الصّوت والمستقبل الّذي يسمع ويستقبل هذا الصوت.

2-1 علاقة الغرض بالبحر (الوزن) :

تعدّ العلاقة بين البحر كشكل إيقاعي، والغرض الشّعري كعنصر دلالي، تفرض نفسها عند التّعامل مع أي نص شعري قديم، نظرا لعدّة عوامل من أهمّها بعض الأحكام النقديّة الجاهزة والشّائعة حول العلاقة بين الوزن والغرض الشعريين.

إذا انتقلنا إلى النّقاد القدامى نصادف مساهمتين متفاوتتي الأهمّيّة، النّظريّة الأولى لأبي هلال العسكري، والثانيّة لحازم القرطاجني.

يقول **أبو هلال العسكري(920-1005م)**: **"**وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني الّتي تريد أن ينظّمها فكرك وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها..، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافيّة ولا تتمكن منه في أخرى...، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة من تلك... ولأنّ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سَلِسًا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء، قفراً فجاً ومنتجعاً جلفاً..**"**.[2]

في هذه الفقرة يربط **أبو هلال العسكري(920-1005م)** بين أوزان شعريّة معيّنة ومعان معيّنة، إلاّ أنّه لم يطرح إشكالية موسيقى الشّعر ومعناه بكيفيّة دقيقة ومفصّلة، ومن هنا تبقى مساهمته محدودة الأهمية.[3]

أمّا **حازم القرطاجني (608-684هـ)** يعتبر النّاقد العربي الوحيد الّذي أثار إشكالية موسيقى الشعر ومعناه بعمق بالنسبة للقدماء، فقد ربط بشكل واضح بين أوزان معيّنة وأغراض ومعان معيّنة إذ يقول: **"**ولمّا كانت أغراض الشعر ستة وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وُجِبَ أن

---

[1]- محمد الخولي، الأصوات اللّغوية، دار الفلاح، الرياض، ط2، 1992م، ص39،

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قمبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص157.

[3]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص152.

تُحاك تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنّفوس فإذا قصد الشّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهيّة الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزلياً واستخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه به إلى غيره**"**.[1] من خلال هذا القول يتضح أن حازم القرطاجني يربط بين موسيقى الشعر(البحر)، ومعناه (الغرض)، فيطلق مجموعة من الأوصاف المتعدّدة على بحور مختلفة ففي الطويل مثلا نجد بهاءاً وقوّة.

3-1 الموسيقى الشّعرية:

كي نخوض في هذا العنصر لابد علينا من طرح الإشكال الآتي: ما العلاقة بين البحر وغرض القصيدة ومستواها الدّلالي؟

تتمثّل هذه المشكلة النّقدية بين موسيقى الشعر ومعناه، وبعض النّقاد القدامى والمعاصرين لاحظوا هذا الارتباط بين العنصرين، غير أن الّذي ربط بين موسيقى الشعر ومعناه حازم القرطاجني، حين حدّد لبعض البحور أغراضاً معيّنة، ولن ندخل في هذه القضيّة، ونركز على ملاحظة أساسيّة هي أنّ البحور عبارة عن أشكال عروضية، وبالتّالي فإنّ بحوراً كثيرة تصلح لأغراض متعدّدة، والبحر الواحد يصلح لأن يستعمل لأغراض مختلفة ومتباينة، والكثير من القصائد الشّعرية تثبت ذلك.[2]

يَعتبر **إسماعيل عز الدين** (1929-2007م) أنّ القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحيّة الموسيقيّة وهي: (مرحلة البيت- مرحلة التّفعيلة- مرحلة الجملة الشعريّة)، ويؤكد أنّه سوف تظلّ التّفعيلة أساسا للعروض، أي أساساً موسيقيا لبنية الكلام، فلم يكن أمام محاولة التّجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلاّ أن تحلم بنظام التّفعيلة وتلتزم به.[3]

---

[1]- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط2، 1982م، ص 266.

[2]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)،المرجع السّابق، ص132-133.

[3]- إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، الكويت، ط3، (دت)،ص79.

ثم يواصل استعراضه لمراحل تطوّر القصيدة العربيّة إيقاعيا، بحيث يدرك أنّه إذا كان السطر الشّعري قد حلّ مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، إلا أنّه لم يستطع أن يحلّ الدفقة الممتدّة، ومن هنا كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعريّة الّتي تشكّل مراحل التطوّر الموسيقي الّذي وصلته القصيدة العربيّة، إذ يُستعان بها عندما لا يلبي السطر الشّعري دفقة الشّاعر الممتدّة، وهي بنيّة موسيقية مكتفيّة بذاتها، وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضويّة أعمّ من القصيدة، وفي هذه الجملة وقفات داخلية تؤدي القافية في اتّجاه الفرصة للتوقف وللاستمرار.[1]

2 - الإيقاع:

يُعَدُ الإيقاع من أهمّ العناصر الّتي تساهم في تشكيل القصيدة العربيّة ممّا يزيد في جمالها الفنّي والتّشكيلي.

أ- **لغة:**

مصدر الفعل وقع، حيث ورد في معجم تاج العروس للزبيدي (ت1205هـ) بأنّه:"...(والإيقَاعِ) مِنْ إِيْقَاع أَلْحَان الغِنَاء، وَهُوَ أَنْ يُوقِع الأَلْحَانَ وَيُبيّنها تَبْيِينًا، هَكذا هُو فِي اللِّسَانِ وَالعُبَابِ، وَفي بَعض النُّسخ و"يَبْنِيها" مِنَ البِنَاءِ ، وَسَمَّى الخَلِيْلُ –رَحِمَهُ اللَّهُ تَعَالَى- كِتَاباً مِنْ كُتُبِهِ فِي ذَلِكَ المَعْنَى "كِتَابُ الإِيْقَاعِ"..."[2]، بمعنى إحداث أصوات منظّمة تطّرب لها الأذن عند سماعها، وهكذا الحال في الشّعر عندما يلتزم مثلا الشّاعر بحرف معيّن، فإنّ ذلك يحدث نغما موسيقيا في القصيدة مما يلفت انتباه السّامع فيركّز في نغمة حدوثها.

ب- **اصطلاحا:**

الإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني" تناسب طبقات الخطيب مع المعنى والموقف الّذي يتحدّث فيه، وهو ما يقترب من مفهوم النَّبر في علم اللّغة".[3]

---

[1]- إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المرجع السّابق، ص 80-83.

[2]- المرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، ج22، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (دط)، 1985م، ص359، مادّة (وقع)

[3]- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، دار العلم، الإسكندرية، ط1،(دت)، ص13-15.

ويقصد به إحداث تأثيرات وانفعالات معيّنة في نفس المتلقي لأنّه أساسا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع.[1]

وبمفهوم آخر الإيقاع **"**تلوين صوتي ينبني على أصول متعارف عليها تقيم العلاقة التّرابطيّة بين المرسل والمستقبل، وعلى أساسها يفضل الشعر عن الأغراض الأخرى كما يفضل الشعر عن أصناف الكلام برنّته الموسيقيّة، وقد يشكل الإيقاع بالنظر إلى الكيفيّة الّتي ينتقل الصوت من خلالها و بها من المرسل العادي إلى المتلقي، والإيقاع هو إرسال من نوع خاص لأنّه إرسال مؤثر لأجل هدف معيّن وهو ترك وقع في نفس السامع**"**[2]، بمعنى تعتبر ميزة الشّعر الإيقاع الّذي يجذب انتباه السّامع ويؤثّر في سمعه.

3- النّبر:

أ- **لغة:**

ورد في معجم الوسيط بأنّه: " (نَبَرَ) الشَّيءَ- نَبْرًا: رَفَعَهُ، وَيُقَالُ: نَبَرَ فِيْ قِراءَتِه أَوِ غِنائِهِ: رَفَعَ صَوْتَهُ...."[3]، أي التّحكم في درجة الصّوت إمّا بخفضه أو رفعه على حسب المقام.

ب- **اصطلاحا:**

النّبر عند القدماء وضوح صوتي يتمثّل في تحقيق الهمزة، فالهمزة نبر عند القدماء، أمّا عند المحدثين فهو: الضغط على مقطع معيّن من الكلمة ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السّامع، ممّا ينتج عنه تلوين وتغيير في المعنى وجعلوا للنّبر مواقع مختلفة من الألفاظ العربيّة، وحصروه في مقاطعها أوّلا ووسطا وأخيرا، وفي كل الحالات لا يزيد النّبر عن كونه توضيحا لكمية صوتية عن غيرها، وليست له ضوابط غير الذوق والعرف والعادة وأنّه توضيح من جهة وثقل من جهة أخرى وفي توظيفه قوة وضعف.[4]

4- التّنغيم:

[1]- محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، المرجع السّابق، ص 13-15

[2]- مكي درار، سعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، ص165.

[3]- مجمع اللّغة العربيّة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص927، مادّة (نبر).

[4]- حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004م،ص63.

أ- لغة:

جاء في معجم اللّغة العربية المعاصرة، مصطلح نغّم بأنّها: " تَنْغِيْم (مفرد): ج تَنْغِيْمَا (لِغَيْرِ المَصْدَرِ): 1- مَصْدَر نَغَّمَ.2- (سَقَ) اسْتِخْدَام مَجْمُوعَة مَقَاطِع مُوسِيْقِيّة لِتَمْثِيْل نَغَمَات.3- (لَغ) تَوَالِي دَرَجَات صَوْتِيَّة مُخْتَلِفَة أَثْنَاءَ النُّطْقِ، ..."[1]، أي هو عبارة عن قواعد يتمّ اتباعها لتشكيل نغمات متمازجة مع بعضها البعض، كإحداث قطعة موسيقية مثلا.

ب- اصطلاحا

التّنغيم وهو التحكُّم بالصّوت عن طريق رفع وخفض النّبرة، وبمفهوم آخر التّنغيم هو:"رفع الصّوت وخفضه في أثناء الكلام للدّلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة كنطق الجملة الواحدة للدّلالة على النّفي أو التّحكم أو الاستفهام، وغير ذلك وهو الّذي يفرّق بين الجمل الاستفهامية أو الخبرية، ويعرّفُ **أندري مارتينيه (André Martinet)** (1908-1999م) النّغمات بأنّها: "عبارة عن وحدات مقطّعة شأنها في ذلك شأن الوحدات الصّوتية، وهي كذلك ظواهر عرضيّة لأنّها تخضع للتّقطيع الصّوتي"[2]، أي أنّ النغمة تتكوّن من وحدات قابلة للتّقطيع.

ويعرّف أيضا **كمال بشر** (1921-2015م) التّنغيم بأنّه: "مصطلح يدلّ على ارتفاع الصّوت وانخفاضه في الكلام، ويسمى أيضا موسيقى الكلام، وللتّنغيم أهمّية تكمن في تحديد معنى الجملة العربية ودلالتها"[3]، أي أنّ التّنغيم هو الآلة المتحكّمة في مستوى ارتفاع او انخفاض الصّوت، ويطلق عليه بموسيقى الكلام حيث يحدد معنى الجملة ودلالتها داخل السّياق.

ج- أهمّيّة القافية في إيضاح المعنى:

الوزن والقافية مكوّنان أساسيان في الشّعر القديم، إلى درجة أن معظم تعاريف الشّعر العربي تؤكد على ضرورة حضورهما في حدّه وتعريفه، وإذا فقدهما لا يسمى شعرا:"فالقافية

---

[1]- أحمد محمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م،ص2246، مادة(نغّم).

[2]- حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدين مصر، ط1، (دت)، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]، من سمات الشّعر القافية، إذ تصبغه بصبغة متميّزة عن باقي الإبداعات الأدبية الأخرى.

لذلك عرفت القافية عدّة تعريفات مختلفة من طرف النقاد والعروضيين، نذكر منها تعريفين شائعين هما:

الأوّل: للخليل بن أحمد الفراهدي (100-170هـ) يعرّفها قائلا: "القافية من آخر حرف في البيت ولا بد أن يكون ساكنا، إلى أوّله ساكن يليه من قبله مع الحرف الّذي قبل السّاكن"[2] وهذا هو التعريف الثابت في كتب العروض.

الثّاني: رأي الأخفش أنّ "القافية آخر كلمة من البيت"[3]، أي آخر ما يكتب في بيت القصيدة.

لم تحظ القافية باهتمام النّقاد العرب والمستشرقين، وركز العروضيون عليها كعنصر عروضي منفصل عن النّص الشّعري بمكوّناته وعناصره الأخرى كالصّوت والمعجم والتّركيب والدّلالة...[4]

أدى تقصير النّقاد والعروضيين في دراسة مختلف الوظائف الّتي يمكن أن تؤديها القافية في الخطاب الشّعري إلى ندرة الدّراسات الجادّة الّتي يمكن للمحلّل أن يستفيد منها.[5]

في ظلّ هذا التّقاعس والإهمال من طرف النّقاد والعروضيين، نتج الفراغ الّذي أدى بالمحلّل إلى الاستعانة ببعض الدّراسات الغربيّة الّتي حاولت أن تحدّد مختلف الوظائف الّتي تحققها القافية في الخطاب الشعري، قد تكون وظيفة جمالية أو دلالية أو سيميائية، مع تحديد دورها في الإيقاع وعلاقتها بكل العناصر المكوّنة للنّص الشّعري.[6]

---

[1]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص181.

[2]- عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، (دط)، 1968م، ص342.

[3]- المرجع السّابق، ص88.

[4]- المرجع نفسه، ص181.

[5]- المرجع نفسه، ص 182.

[6] - المرجع نفسه، ص182.

صنّف **إبراهيم أنيس(1906-1977م)** حرف الروي حسب نسبة شيوعها إلى أربعة أقسام وهي كالآتي: - حروف تجيء بكثرة وان اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين، العين.

-حروف متوسطة الشيوع وتلك هي: القاف، الكاف، الهمزة، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

-حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد.

-حروف نادر مجيئها رويّا وهي: الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء، الواو.[1]

أ) الوظيفة الصّوتية للقافية:

إنّ القافية قبل كل شيء هي عنصر صوتي، شأنها شأن الوزن في ذلك "فهما بنية فوقية يقف تأثيرها عند المادة الصّوتية وحدها"[2]، كما يرى **كوهن (Cohen)**، ولعلّ أبرز ما يميزها هو تَكْرارها المنتظم في نهاية كل بيت ،"لتملي علينا الرجوع إلى السطر"[3] حسب قول **أراغون (Aragón)** (1897-1982م)، وهذا التّكرار المنتظم يقدمها كمثال واحدة على الإعادة الصوتية، لكن دور القافية لا ينحصر في المستوى الإيقاعي محدّدا في التّكرار الصوتي، بل يتجاوزه إلى دور إيقاعي تقوم به في النّص الشّعري، ويمكن تحديد عناصر جمال القافية في وظائف وصفات مختلفة من بينها "وظيفتها الوزنيّة باعتبار أنّ القافية تشير إلى ختام بيت الشعر"[4].

يكتسي هذا الدور الّذي تقوم به القافية بخاصيّة جمالية، لأنّه يعلن نهاية الإنشاد، ليمنح الشّاعر نفسا فيزيولوجيا لمواصلة عملية الإنشاد من جديد، وهذه الوظيفة لا تعتبر جديدة فقد ركّز عليها أغلب الّذين تعرّضوا لها في النّقد العربي القديم.

---

[1]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، المرجع السّابق، ص182.

[2]- جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1986م، ص08.

[3]- جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، المرجع السّابق، ص08 .

[4]- المرجع نفسه، ص08.

ب) **الوظيفة السّيميائية:**

يقول **يوري لوتمان(yuri lotman)**: " إنّ وجود علاقة بين الكلمات الّتي تتكرر على أنّها قوافي على مستوى التّعبير، يجعلنا نفترض حضور علاقات محدّدة تقوّي جانبها السيّميائي".[1]

لم تتوقف مجالات المقاربة الأسلوبية عند البنية اللّغوية وما تختزنه هذه البنية من طاقات إيحائية، تجليها علاقات المفردات بعضها ببعض في إطار التجاوز أو الاستبدال، وإنّما تجاوزته إلى الاستعانة بعلم العلامات (السّيميولوجيا) لتحديد دلالات التّراكيب النّحوية، من خلال تتبّع طريق الظروف الّتي اكتشفت نشأتها، فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسية، بمعنى آخر السيّاق اللّغوي المتمثّل في الجانب الاجتماعي والنّفسي، لذا إنّ دراسة البنية النّحوية دراسة أسلوبيّة صحيحة تقتضي بالضرورة وضع مجمل التّراكيب النّحوية في سياق عام، تحدّده مجمل الاختيارات أو الانحرافات المستخدمة والّتي في شأنها أن تشكّل ظاهرة أسلوبية مميزة.[2]

ج) الوظيفة الدلالية:

إنّ وظيفة القافية لا تنحصر في الجانب الصّوتي أو السّيميائي، بل تتجاوزها إلى الدّلالة، لهذا تمّ التّركيز عليها لضرورة دراسة علاقتها بالمعنى.

يقول **جان كوهن (Jan Cohen)** : ".... فالقافية تحدّد في علاقتها بالمدلول، سواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكوّنة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة..."[3]، ويضيف في موضع آخر في قوله: "إنّ القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقلّ، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلاّ في علاقتها بالمعنى"[4] ، وفي هذا الصّدد أكدّ يوري لوتمان على ضرورة ربط التّكرارات الصوّتية بالبنية الكليّة للنّص.[1]

---

[1] Iouri Lotman, La stueture du texte artisitque , quilimard parise, 1971, p188.

نقلا عن: عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)،ص183.

[2]- تاوريريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنّص الشعري، مجلة كلية الآداب واللوم الإنسانية والاجتماعية، ع:5، بسكرة، الجزائر،2009م، ص06-07.

[3]- جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص32.

[4]- المرجع نفسه، ص76.

لهذا إنّ الكلمات الّتي تنتمي إليها القافية تحيلنا على نفس الدّلالات الّتي تحيل عليها القصيدة، وهذا يؤكد علاقتها الوطيدة بالمعنى.[2]

2- المستوى الصرفي:

أ- **لغة**:

الصرف ردّ الشيء عن وجهه، صَرَفَه، يصرفه، صرفا فانْصرف، وصارف نفسه عن الشيء صرفها عنه. لقد جاء في قوله تعالى أيضا:{وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ}*، ومن الملاحظ أنّ ارتباط تصريف الريّاح بتصريف السّحاب من ناحية على أخرى هو لإنزال الماء لإحياء الأرض، ولهذا جمع معنى الصّرف لغة بين التغيير والتقلب، وصرف الشيء أعمله في غير وجهه، ومن معاني الصرف الوزن، فصرف الكلمة وتغييرها، مرتبط بتغيير وزنها.

ب- **اصطلاحا:**

هو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة والصّرف بالمعنى العلميّ، علم بالأصول، يعرف به أحوال أبنية الكلمة الّتي ليست بإعراب ولا بناء[3]، والغرض من عل الصّرف هو دراسة الكلمة وما يطرأ عليها من تغيير يقع في بناءها أي لفظها، يقتضيه تسهيل النّطق بها، فالتّغيير يكون لغرضين، لفظيّ يتناول حروف الكلمة من حيث عددها على الأصل وترتيبها وكذلك يتناول تغيير حركات حروف الكلمة وسكونها وذلك بثقل حركة حرف على غيره وكذلك يتناول حروف الكلمة من حيث صحّتها واعتلالها، ومازاد عليها أو نقص منها، وتغيير معنويّ يشمل تغيير المفرد إلى المثنّى والجمع، وتغيير المصدر إلى الفعل وتغيير الاسم بالتّصغير وغيرها.

---

[1]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص185.

[2]- المرجع نفسه، ص185.

*سورة البقرة من الآية 164.

[3]- أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2005م، ص13.

2-1 الميزان الصّرفي:

لقد جعل علماء العربيّة مقياسا سمّوه "وزنا" أو "مثالا"[1]، من ثلاثة أحرف هو "فَعَلَ" لأنّ أغلب الكلمات المجرّدة من الأسماء والأفعال في العربيّة تتألّف من ثلاثة أحرف أصليّة بينما قلّ منها ما يتألّف من أربعة أحرف أصليّة أو خمسة، أمّا المزيد منها فيصل إلى ستّة أحرف في الأفعال وسبعة في الأسماء، فالميزان الصّرفي ضابط تُعرف به الحروف الأصول في الكلمة، والزّائد من الأصل فيها، وهناك أيضا الصّيغة الصّرفية، الّتي هي مبنى صرفيّ يمثّل القوالب الّتي يصبّ فيها الصّرفيّون المادّة اللّغوية ليدُلّوا بها على معان محدّدة، وهناك أيضا الصّيغة الصّرفية، الّتي هي مبنى صرفيّ يمثّل القوالب الّتي يصبّ فيها الصّرفيون المادّة اللّغوية ليدُلّوا بها على معان محدّدة.[2]

2-2 الدّلالة في الميزان الصّرفي:

تتجلى دلالة الميزان الصّرفي في أنّ لهاته القوالب الصّرفية، دورا في إجلاء جزء من المعنى، والسّياق يجلي الجزء الباقي، فاللّفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نُقل إلى وزن آخر أعلى منه فلا بدّ لهذا اللّفظ أن يتضمّن من المعنى أكثر ممّا يتضمّنه أوّلا، لأنّ الألفاظ أدلّة على المعاني، فإذا زيدت في الألفاظ وجب زيادة المعاني ضرورة.[3]

إذا، فالمستوى الصرفي هو المستوى الثاني من مستويات التحليل اللساني، ويسمى العلم الذي يعنى بدراسة هذا الجانب من اللغة بعلم الصرف، ويقابله باللغة الأجنبية مصطلح **(morphologie)** وهو العلم الّذي يعنى بدراسة صيغ الكلمات، أو هو بعبارة أخرى الذي يهتم بالنظر في

[1]- هنداوي عبد الحميد، الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم (دراسة نظرية تطبيقية)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2002م، ص45.

[2]- أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، المرجع السّابق، ص18.

[3]- المرجع نفسه، ص18

المورفيمات (**morphémes**) والمورفيم هو أصغر وحدة صرفية لا تقبل التقسيم إلى وحدات دالة[1]، وقد قسم **محمد السعران** المورفيمات إلى ثلاثة أقسام: [2]

1- الأوّل: وهو الأغلب أن يكون(المورفيم) عنصرا صوتيا، وهذا العنصر الصوتي قد يكون صوتا واحدا، أو مقطعا، أو عدة مقاطع.

2- الثّاني: أن يكون المورفيم من العناصر الصوتيّة المعبّرة عن المعنى، أو التّصور، أو (الماهية)، أو ترتيبها.

3- الثالث: الموضع الّذي يمثّله في الجملة كل عنصر من العناصر الدّالة على المعنى.

وعلى الرغم من أن هذا الموضوع من الدراسة هو حديث العهد إذا ما قورن بتاريخ نشأة الدّراسات اللّغوية، إلاّ أنّ معظم اللّغات قد عرفت منذ القديم بعض المفاهيم المتعلّقة بالمورفيم كالصيّغ الصرفيّة كالاسمية والظرفية والحرفية وغيرها، وإن لم تكن تسميها بأسمائها الحديثة.

3- المستوى المعجمي:

إنّ العلم الّذي يدرس هذا المستوى هو أحد فروع علم اللّغة ويسمّى بـ:علم المعجم، المعجميّة.

قبل أن نعّرف بهذا العلم، ينبغي إعطاء تعريف موجز للمعجم هو عبارة عن كتاب يجمع في دفتيه عدد المفردات للّغة ما، مرتبة بشكل معيّن ومرفقة بالشّرح والتّوضيح،[3] ففيه عنصران مهمّان يقوم عليهما هما: أوّلهما الكلمة، وثانيهما المعنى.[4]

كما للمعجم دلالة أخرى تتمثّل في أنّه: "مجموعة الوحدات الّتي تكون ألفاظ جماعة أو نشاط إنساني أو متكلّم مستمع للغته"[1]، أي لكلّ منّا معجمه اللّغوي الخاص به .

---

[1]- محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزءعمّ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ص 381.

[2]- محمود السعران، علم اللّغة، مقدمة للقارئ العربي (مقدمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 36.

[3]- علي القاسمي، المعجمية العربية –بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنانان ناشرون، (دط)، 2003م، ص08.

[4]- محمد أحمد أبو الفرج، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، جار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1966م، ص09.

أمّا علم المعاجم يرادفه علم المفردات أو علم الألفاظ **(Lexicology)**، يدرس هذا العلم المفردات ومعانيها في لغة واحدة أو في عدد من اللّغات، ويعرّفه **أحمد مختار عمر**(1933-2003م) بأنّه: "فرع من فروع علم اللّغة لمعرفة المعجم"[2]، بمعنى غاية وهدف علم المعجم دراسة المفردة سواء كانت خارج السّياق أو داخله أي تعطي المعنى المراد منه.

أمّا **علي الخولي** فقال: "أنّ علم المعاجم هو علم يدرس معاني المفردات المحمولة وستحمل في المعاجم والقواميس"[3]، بمعنى دور علم المعاجم هو البحث عن معنى المفردة.

أمّا المعجمية أو علم صناعة المعجم غير علم المعجم، إذ يعرّفها **هارتمان(Hartmann)** (1922-1993م) بأنّها علم يتضمّن عنصرين هما: الجانب النّظري الّذي يحكم العمل المعجمي، والجانب التّطبيقي أو عمليّة تأليف المعجم[4] (جانب صناعي).

أي أنّ علم صناعة المعجم **(Lexicography)** هو فرع تطبيقي لعلم المعاجم، يهتمّ بعملية تأليف المعجم والأساسيات الّتي تنطبق عليه ونظام ترتيب الألفاظ والمفردات وشرحها.[5]

ومن هذا المنطلق يعتبر **يوري لوتمان (yuri lotman)** المستوى المعجمي بأنّه: "المستوى الأساسي في البنية الكلّية للنّص الفنّي"[6]، إلاّ أنّ ذاك لا ينفي مطلقا علاقته القويّة والبنيويّة بباقي مكوّنات النّص الشّعري، فلا يمكن تصوّر معجم مستقل عن التّركيب والدّلالة والصّوت، فحضور هذه العناصر نجدها في مختلف تعاريفه، فالوحدات الّتي تشكله تتصف بخصائص سيميائيّة وصوتيّة وتركيبيّة. إلاّ أنّ المشكل الّذي يطرح على المستوى النّظري هو:

هل يمكن اعتبار المعجم نظاما من أنظمة اللّغة، كما هو الشّأن بالنسبة للنّظام الصّوتي والصّرفي والنّحوي؟.

---

[1]-محمود السعران، علم اللّغة، مقدمة للقارئ العربي (مقدمة للقارئ العربي، ص 31.

[2]- ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، علام الكتب، القاهرة، مصر، ط8، 1997م، ص35.

[3] سيف الأنوار، علم المعاجم والمعجم العربي، جامعة دار السلام كونتور، ص03.

[4]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص32.

[5]- المرجع السّابق، ص03.

[6]- المرجع نفسه، ص186.

نجد الإجابة عند الدكتور **تمام حسان** (1918-2011م) في كتابه " اللّغة العربيّة معناها ومبناها"، حيث أكّد على ضرورة توفر ثلاثة عناصر كما تتوّفر في المستويات الأخرى وهي:[1]

- العلاقة العضويّة والقيم الأخلاقيّة بين المكوّنات.
- الصلاحية للجدولة (أي أن يوضع في جدول).
- عدم إمكان الاستعارة من لغة إلى لغة.

وبعد ذلك استنتج أن المعجم لا يمكن أن يكون نظاما من أنظمة اللّغة لأنّه لا يتوّفر على مقوّمات النّظام ولا تضبطه قواعد معيّنة فهو قائمة من الكلمات تشتمل على جميع ما يستعمله المجتمع اللّغوي من مفردات.

4- المستوى التركيبي:

4-1 مفهوم النحو: بناء الجملة أو النحو أو تركيب الجملة مصطلحات مألوفة في الكتابات المعاصرة للدلالة على مفهوم واحد، يتّصل بالقواعد الّتي تحدّد نظام الجملة في اللّغة وتجعلها قادرة على أداء المعنى الّذي يريده المتحدّث أو الكاتب فيصل إلى المستمع أو القارئ، ومفهوم **"**النّحو طبقا لهذا المعنى مألوف عند أعلام النّحو العربي وغير صحيح أنّ النحو عند جمهور النُحّاة اقتصر على ضبط النّهايات الإعرابية كما نجد عند بعض النحاة المتأخرين في مؤلّفاتهم المدرسية الصغيرة، فقضايا النّحو عند **أبي سعيد السيرافي**(284-368هـ)، منقسمة بين حركات اللّفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المتقضية لها، وتأليف الكلام بالتّقديم والتّأخير وتوخي الصواب في ذلك**"**.[2]

كما عرَّف **السكَّاكي (555-626هـ)** النّحو بأنَّه: كيفيّة التّركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها، والنّحو هنا يبحث في تأليف الكلام أو تركيب فيما بين الجمل[3]، ولهذا فإنّ البحث النّحوي يعني التّوصل إلى القواعد المفسّرة لنظام تأليف الكلمات أو تركيب الكلمات في الجملة، حتى يؤدي المعنى المراد طبقا لنظام اللّغة.

---

[1]- تمام حسان، اللّغة العربيّة، دار الثقافة، البيضاء، المغرب، (دط)،(دت)، ص 312.

[2]- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللّغة ، ص107.

[3]- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللّغة، المرجع السّابق، ص107.

ومنه تعود جذور النّظرية النّحوية المعاصرة إلى **فرانز بواز(Franz Boas)** (1858-1942م) الّذي قارن بن اللّغات الهندو أمريكية وبعض اللّغات الأوربية مستنتجا أنّ لكلّ لغة نظاما نحويًا هو الّذي يميزها عن غيرها من اللّغات.

لكنّه لم ينف في الوقت نفسه أنّ بعض اللّغات تجتمع حول قواعد نحوية مشتركة، وكَرَّر هذه الفكرة **ادوارد سابير(Edward Sapir)** (1884-1939م) الّذي دعا إلى دراسة اللّغة دراسة ثنائية الطّابع، فالنّحو يدرس دراسة شكليَة خلافا للنظام الدّلالي.[1]

إنّ الفكرة الأساسية لتحليل تركيب الجملة تنطلق من: ممارسة المتكلّم أو الكاتب للّغة ما تعني وضع الكلمات في تتابع مناسب للتّعبير ويكون هذا التّتابع طبقا للقواعد المنتجة لأنماط بناء الجملة، ويطلق على البحث في بنية اللّغة على مستوى التّراكيب أو علم التّراكيب أو قواعد الجملة، وليس كل تتابع في كلمات اللّغة يؤدي إلى جمل صحيحة، فكلّ كلمة من كلمات الجملة قد تكون صحيحة في نفسها، ولكن تركيب هذه الكلمات قد يكون جملة صحيحة طبقا للمتعارف عليه في الجماعة اللّغوية وقد لا تكون أية جملة مقبولة عند أبناء الجماعة اللّغوية، وقد لا يحمل أي معنى.[2] وقد كان **سيبويه** (148-180هـ) قد لاحظ أنّ أنماط المفردات قد تكون جملة سليمة من حيث التّركيب والمعنى. ومن هنا كان فكر سيبويه النّحوي يربط بين قواعد التركيب، وينظر أيضا في مدى اتّفاق المكوّن الدّلالي ونسق قواعد التّركيب.

ومن خلال هذا فإنّ المستوى التركيبي يركّز على**"**دراسة الجملة والنّص وما يتفرّع عنهما من ظواهر تتعلّق بالجملة وأقسامها وأنماطها ووظائفها، كما يختصّ هذا المستوى بتنظيم الكلمات في جمل أو مجموعات نحوية، و يهتمّ كذلك بالتّقديم والتّأخير وكلّ ما يتعلق بنظام في الجملة**"[3]**، أي يختصّ بتركيبة الجملة من حيث المسند والمسند إليه وما يتبعهما من عناصر، وما يطرأ عليها من تقديم أو تأخير أو حذف.

2-4 الجملة:

---

[1]- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللّغة، المرجع السّابق، ص107.

[2]- رابح بن خوية ، في البنية الصّوتية الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012م، ص17.

ص17.

[3]- فوزي عيسى، رانيا فوزي ،علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، ط1، 2011م، ، ص12.

مفهومها: تشير الدّراسات الحديثة إلى صعوبة وضع تعريف عملي دقيق للجملة يستند على معايير ثابتة وشاملة، كما تشير أيضا إلى كثرة تعريفاتها واختلافها، إلا أن **ابن جني**(ت392هـ) يعرّفها في **كتابه "الخصائص"** من خلال قوله: **"**أمّا الكلام فكلّ لفظ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه وهو الّذي يسمّيه النّحويون (الجمل) **نحو**: زيد أخوك، وقام محمد...فكلّ لفظ استقلّ بنفسه، وجنيت منه ثمرة فهو كلام **"**[1]، ويتضح لنا من خلال هذا القول بأنّ الجملة هي الكلام أو اللّفظ الّذي يرمي إلى المعنى المطلوب، كما تُعرف الجملة بأنّها: **"**قول مركَّبٌ تركيبا إسناديًا من كلمتين فأكثر: وهي تتألف من ثلاثة أركان أساسية هي: "المسند إليه، المسند، والإسناد، ويراد بالمسند إليه الكلمة المنسوب إليها أو المحكوم عليها، والمسند الكلمة المنسوبة أو المحكوم بها، والإسناد النسبة أو الحكم وفي قولنا (الكتاب مفيد) الكتاب: مسند إليه، ومفيد مسند، والربط بينهما أو النسبة بينهما إسناد**"**.[2]

أ- الجملة الفعلية والجملة الاسمية:

يعرف **مهدي المخزومي (1910-1994م)** الجملة الفعلية قائلا: "هي ما كان المسند فيها فعلا سواء تقدم المسند إليه أم تأخر تغيّرت صورة الفعل أم لم تتغيّر، مما يعني أنّ الجملة الفعلية هي التي تحتوي على فعل، كما عرّفها أيضا: "هي كل جملة يكون فيها المسند دال على التغيير والتجدد."[3]

وتنقسم الجملة الفعلية إلى قسمين: جملة فعلية **بسيطة**، وجملة فعلية **مركبة**، فالجملة البسيطة تتكون من فعل وفاعل، أمّا المركبة فتتكون من فعل وفاعل فأكثر.

أمّا الجملة الاسمية فهي الجملة التي تبدأ باسم، وهي أيضا "الجملة التي لا يكون فيها المسند فعلا، وذلك نحو: محمد أخوك.

يتحرك زمن النّص في إشارات السكون والحركة كما يأتي:

1- إشارات المستقبل ضد الحاضر، ويتكون من فئتين من **الإشارات:**

[1]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص17.

[2]- عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو ، دار الشروق للنشر والطباعة، جدة، ط7، 1980م، ص17.

[3]- مهدي المخزومي، في النّحو العربي(نقد وتوجيه) ، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص86.

أ- **الأفعال المضارعة:** التي يتعيّن توجيهها نحو المستقبل، قد تقع في المعادلة الشرطية، فيكون هناك فعل الشرط وجوابه، وقد تكون في سياق يرفعها من الحاضر.

ب-**الأفعال الماضية:** التي وقعت في فعل الشرط أو جوابه، فالفعل الماضي في هذه الحالة يتعين كونه إشارة إلى المستقبل.

2- إشارات الماضي (فوق الحاضر) وتتكون **من فئتين:**

- الأفعال الماضي الخالصة.
- الأفعال المضارعة المسبوقة بلم.

3- الإشارات الّتي تحمل الحدث أو تدل على التجدد – اسم الفاعل - .وتتمثل هذه **الإشارات في:** (إشارات المستقبل- إشارات الحاضر- إشارات الماضي).

- **الزمن النحوي:** يشكّل الزمن النّحوي عنصرا أساسيا في أي نص شعري، لا يمكن الاستغناء عنه لأنّ الأفعال الاجتماعية والأحاسيس الذاتية والمعاني الموضوعية لا تتم في فراغ، بل يقيدها تحديد زمني لا يخرج عن الحاضر أو الماضي أو المستقبل.[1]

3-4 تشكيل الصورة الفنية:

4-3-1 تعريفها:

إنّ مصطلح الصّورة الفنيّة من أكثر المصطلحات تداولا في دراسة النّص الشّعري الحديث لأنّها الوسيلة الفاعلة الّتي توصّلنا إلى إدراك تجربة الشاعر، والوعاء الّذي يستوعب تلك التّجربة عن طريق السّمو باللّغة، فالصّورة تنمو في داخل الشاعر مع النّص الشّعري ذاته، وليست شكلا منفصلا، وعليه فإنّ قوّة الشّعر تتمثل في: الإيحاء عن طريق الصّور الشّعرية، لا في التّصريح بالأفكار مجردة ولا المبالغة في وصفها، تلك الّتي تجعل المشّاعر والأحاسيس أقرب إلى التّعميم والتّجريد منها إلى التّصوير والتّخصيص، ومن ثّم كانت للصّورة أهمّية خاصّة.[2]

---

[1]- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري،(دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية)، ص 186.

[2]- هلال محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص60 (بتصرف).

والصّورة الفنّية في أبسط معانيها: "رسم قوام الكلمات"[1]، لذا فالشاعر يعتمد في هذا الرسم على خياله وإبداعه، الّذي يتميّز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، مثلما يتميّز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة لا مراحل متعاقبة منفصلة.[2]

وللصّورة الفنّية مفاهيم متعدّدة ومختلفة باختلاف الأزمنة، فمفهومها القديم كان قائما على صلة التّشابه بين الشعر والتّصوير، والرسم، والتّخيل، وعلى الاهتمام بالأشكال

البلاغيّة للصّورة وسنفصل في هذه الصّور فيما يأتي:[3]

من بين علوم البلاغة الّتي تزيد الصّورة الشّعرية البلاغة والرونق **علم المعاني:** وهو علم يعرف به أحوال اللّفظ العربي الّتي يطابق بها مقتضى الحال، مع وفائه بغرض بلاغي يُفهم ضمنيا من السّياق وما يحيط به من القرائن.[4]

2-3-4 تعريف الاستعارة:

أ- لغة:

يرى ابن فارس أنّ :" من سُنَنِ العَرَبِ الاسْتِعارة، وَهُوَ أَنْ يَضَعَ الكَلِمَةَ للشّيء مُسْتعَارة من مَوضع آخر، فيقولون:"انشقّت عَصَاهُم إذَا تفرَّقُوا، وَذَلِكَ يَكُون للعَصَا ولا يكُون لِلقوم..."[1]

---

[1]- لويس، دي سيسل، الصورة الشّعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، (دط)، 1984م، ص81.

[2]- عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص63.

[3]- الجاحظ، عمر بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخنقي، القاهرة، مصر، (دط)، 1968م، ج1، ص206، ج4، ص5-56، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، دط، 1948م، ج3، ص131-132. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (دط)، 1978م، ص65-66-196-197. حازم القرطاجني مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، تونس، (دط)، 1966م، ص14-19-71-90-143-144.

[4]- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص08.

ب- اصطلاحا:

جاء مفهوم الاستعارة عند البلاغيين بمفهومها العام أنّها: "استعمال لفظ ما في غير ما له في اصطلاح به التّخاطب لعلاقة المشابهة مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع اصطلاح التخاطب"[2]، أي هي نقل الكلمة من موضعها الأصلي إلى موضع فرعي، وهو تشبيه أحد طرفيه مع وجود علاقة المشابهة بين اللّفظين وهو صورة من صور المجاز اللّغوي.[3]

ويتناول علم المعاني ثمانية مباحث وهي: أحوال الأسماء الخبري، أحوال المسند إليه، أحوال متعلقات الفعل والقصر، الإنشاء، الفصل والوصل، الإيجاز، الإطناب، والمساواة.[4]

1- علم البديع:

يعرّف هذا العلم بأنّه يبحث في طرق تحسين الكلام وتزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعية من الجمال اللّفظي أو المعنوي، وسمّي بديعا لأنّه لم يكن معروفا قبل وضعه، ووضع أصوله: عبد الله بن المعتز.

ومن أهم أساليب علم البديع: الجناس، الطباق، السّجع، المقابلة، والتورية.[5]

2- علم البيان:

البيان عند الجاحظ (ت255هـ) هو: "اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب، دون الضمير، حتّى يُفضي السّامع إلى حقيقته، ويهجُم على محصوله كائنا

---

[1]- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص154-155، مادّة (استعار).

[2]- عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، ج1، دمشق، دار الشامية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص229.

[3]- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص186.

[4]- عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، ج1، الجامعة المفتوحة الإسكندرية، مصر، ، (دط)، 1993م، ص54-55

[5]- الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تح: إبراهيم الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص06.

ما كان، ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية الّتي يجري إليها القائل السّامع، إنّما هي الفَهمُ والإفهام؟....[1]، أمّا عند ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) فهو:" الكشف عن المعنى حتّى تدركه النّفس من غير عقله وإنّما قيل ذلك لأنّه قد يأتي التّعقيد في الكلام الّذي يدّل ولا يستحقّ اسم البيان"[2]، أي هدف البيان تقريب الصورة إلى ذهن القارئ أو السّامع مع التأثير فيه.

ومن مباحثه: التّشبيه، والمجاز والكناية، والاستعارة بأنواعها، ولهذا سنشرح بالتّفصيل الاستعارة والكناية بصورة أوضح.

لهذا فهي من المباحث البلاغيّة المهمّة الّتي أخذت حيزا واسعا في دراسات وبحوث البلاغيين، كما أنّ لها دور في عملية التّعبير الإبداعي من خلال خلق المفردات والتّراكيب الجديدة لمفاهيم معيّنة.

والاستعارة فنّ من فنون المجاز الّذي يطرب الأذن ويمتّع النّفس ويؤثر في الوجدان بخصائصها الأسلوبيّة الدّقيقة، وبدقائقها البليغة، وبعروقها الضاربة في معارض التخييل والإدعاء.[3]

- **أقسام الاستعارة:** تنقسم الإستعارة إلى نوعين هما:

أ- **الاستعارة التّصريحية**: وهو ما استعير فيها للمشبه بلفظ المشبه به، أي يصرّح فيها بلفظ المشبه به، مثلا: كما في قوله تعالى: **"وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا"***فالمراد بالنّور القرآن الكريم والبرهان، فهي استّعارة تصريحيّة حيث ذكر المشبه به.

ت- **الاستعارة المكنية:** وهي ما حذف فيها المشبه به، وذكر شيئا من لوازمه، مثال على ذلك : كشر البحر عن أنيابه، وهنا شبّه البحر بوحش مفترس له أنياب، وقد صرح بالمشبه وهو البحر وحذف المشبه به وهو الوحش المفترس ولكن أبقى على شيء من صفاته وهي الأنياب.

3-3-4 تعريف الكناية:

---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج1، ص67.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص254.

[3]- صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، مكتبة سعيد رأفت، مصر، ط1، 1988م، ص38

*سورة الزمر، من الآية 69.

أ- **لغة:** هي مصدر من كَنىَ يعني: "كَنَى فُلان يُكنَى عن كَذا، وعَن اسم كذل إذا تكلّم بغيره مما يستدل به عليه، ...."[1]، أي نقل اللّفظ من المعنى الّذي وضع له إلى معنى آخر لإيراد معنى في نفس المتكلّم.

ب- اصطلاحا:

عرّف أبو الهلال العسكري (ت395هـ) الكناية بقوله: "وهو أن يكنى عن الشيء..."[2]، وعرفّها عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) بقوله: " اعلم أنّ هذا الضرب اتساعا وتقننا لا غاية، إلاّ أنّه على اتّساعه يدور في أمر الأعم على شيئين: الكناية والمجاز"[3]. أي أنّ الكناية هو إراد المعنى بطريقة غير مباشرة مثلا نقول: نؤوم الضحى تعني المرأة الّتي تنام إلى وقت الضحى، طويل النجاد، يعني طويل القامة.

ومن خلال ما سبق يتّضح أنّ علم البلاغة بمباحثه المتمثّلة في علم المعاني، وعلم البديع وعلم البيان، يعدّ الطّريقة الّتي تساعدُ على بناءِ نصٍ لغويّ شعري صحيح بعيدٍ عن الأخطاء. ووسيلةً من وسائل التّفكير بجماليّة الكلمات الخاصّة بالنصّ. كما تساعدُ البلاغةُ في اختيار اللّفظ السّليم في المكانِ المناسب له حتّى يستقيم معنى الجُمل. مع تقديمِ مجموعةٍ من الأفكار للكاتب حتّى يتمكّن من استخدام بديع الألفاظ، وبيان معاني الكلام بوضوحٍ تام[4].

4 - المستوى الدّلالي:

4-1 مفهوم الدّلالة:

أ- **لغة:** تعني الدّلالة في من النّاحية المعجمية: "مصدر من الفعل دلّ ...يعني دله على الشّيء يدله دلالة سدّده إليه...وقد دلّه دلالة ودلالة، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدَلالة والدِلالة بالفتح

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص54.(مادة كنى)

[2]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص369.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر،ص66.

[4]- نورا شيشاني، الأساليب البلاغية في اللّغة العربية، 06 نوفمبر، 2016م، موضوع، أكبر موقع عربي بالعالم.

والكسر..."[1]، بمعنى الدّلالة هي الإرشاد والتّوجيه إلى وجهة معيّنة، أمّا من النّاحية اللّغوية فتعني مفهوم الشيء ومعناه وقيمته.

ب- **اصطلاحا:** "إنّ مصطلح علم الدّلالة مشتق من أصل يوناني مؤنثه (Semantike) ومذكره (Sémantique) أي: يعني ويدل، ومصدره كلمة (sema) أي الإشارة، ونقلت كتب اللّغة هذا الاصطلاح إلى الإنجليزية وحضي بإجماع جعله متداولا بغير لبس(Sémantique) .[2] ويرجع هذا المصطلح إلى **مايكل بريال** (Michel Bréal) سنة 1897.

فعلم الدلالة أو دراسة المعنى يعد فرعا من فروع علم اللّغة، ولم يقتصر البحث فيه عند عند اللّغة فحسب، بل تناوله العلماء على مختلف التخصصات وقد عَرف علم الدلالة عدَّة تعريفات تعريفات كثيرة من قبل العلماء[3]، فقد عمد **أبو هلال العسكري** (920-1005م) إلى تعريف الدّلالة بذكر خاصيتها، وما يميزها عن غيرها من مصطلحات، وغايته أن يحصُر مجال التّقاطعات بين الدّلالة وما يشبه الدلالة ويلابسها من بعض الوجوه كالدليل والشبهة والعلامة والاستدلال.

أمّا مفهوم الدّلالة في علم اللّغة الحديث، فقد رفعته دروس **فرديناند دي سوسير** مكانا عليا، فالدّلالة عنده عبارة عن العلاقة الّتي تربط الدال والمدلول داخل العلامة اللّسانية أو العلاقة بين اللّفظ والمعنى الّتي اعتبرها **دي سوسير** علاقة اعتباطية ومن خواصها أن يكون بين الدال والمدلول كمال الاتصال، ووجود أحدهما يقتضي وجود الآخر وتصور كل منهما مرهون بصاحبه.

ومن جانب أخر يتّفق معظم الباحثين على تعريف علم الدلالة بأنّه العلم الّذي يعنى بدراسة المعنى وبدراسة العلاقة بين الرمز والمسمى فهو يبحث في العلاقة بين الرموز وبين العالم الخارجي وبين مسمياتها، و يهتم كذلك بكيفية دلالة الكلمات على معانيها أو الصّلة بين اللّفظ وصورته في الذهن.[4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص291. (مادة د ل ل).

[2]- فايز الداية، علم الدلالة النظرية والتطبيق، دار الفكر، سوريا، دط، 1996م، ص07.

[3]- المرجع نفسه، ص 23-24.

[4]- فوزي عيسى، رانيا فوزي، علم الدلالة ، ص13.

ومنه **فالمستوى الدّلالي** يُعَدُّ من أهم مستويات علم اللّغة، ويُعنى هذا المستوى بدراسة معنى الجمل والعبارات في النّص[1]، و بهذا يكشف عن الدّلالات الخفيَّة ليظهر المعنى الحقيقي، وهو كذلك يركّز على الكلمات وسياقاتها وحقولها وعلاقاتها أي معرفة انتماء الكلمة وتصنيفها واشتقاقها.

وعلى هذا يمثل **المستوى الدلالي** قمّة الدراسات اللّغوية، والغاية الّتي يسعى وراءها الباحثون في اللّغة لأنّ البنية اللّغوية لا تقوم على مجرد تتابع الأصوات المكوّنة للأبنية الصرفية في نسق الجملة، بل لابد أن تكون هذه الرموز حاملة للمعنى ولهذا عُدَّ علم الدلالة من أهمّ جوانب اللّغة، لأهميّته في تعليم اللّغات لغير النّاطقين بها.

لهذا يتناول البحث اللّغوي في هذا المستوى دراسة المعنى بكل جوانبه: (المعنى الصّوتي وما يتّصل به من نبر وتنغيم، والمعنى الصرفي، والمعنى النّحوي، والمعنى المعجمي، والمعنى السّياقي)؛ وذلك لأنّ المعنى اللّغوي هو حصيلة هذه المستويات كلّها، ومع دراسة المعنى وجوانبه يهتمّ البحث الدّلالي بالقضايا التّالية :تغير المعنى، وأسباب هذا التّغير، ومظاهر هذا التغيّر، ودراسة العلاقات الدّلالية بين الألفاظ، وصناعة المعجمات بأنواعها.

[1]- رابح بن خوية، في البنية الصوتية والإيقاعية، ص18.

الفصل الثّاني: المستويات الإجرائيّة للمنهج البنيوي

- **المستوى الصّوتي والإيقاعي.**
- **المستوى المعجمي.**
- **المستوى التّركيبي.**
- **المستوى الدّلالي.**

1- المستوى الصوتي والإيقاعي:

نحاول في هذا الجانب أن نحلّل القصيدة الحجازية بالمنهج البنيوي مستعينين ببعض عناصر التّحليل السّيميائي، لأنّ البنيوية وحدها غير كافية في منح القارئ معالم الفنّ والجمال داخل النّص، لأنّ النّص الشّعري يستقرأ بواسطة الإجراء البنيوي للكشف عن عناصره الفنّيّة والجماليّة، وإدراك ارتباط مكوّنات نسجها ونظمها، مقابل ما تمدّنا به الإجرائية السيميائية في الوقت نفسه من الكشف عن الأنساق الّتي تحيط بنظام العلامة ضمن عناصرها (التّشاكل، التّباين، التّماثل، الانزياح...) الّتي تمنحنا الدّلالات البعيدة دون الدّلالة الأصلية المباشرة عبر لغتها وأسلوبها الأدبي. ولذلك نجد الناقد **عبد الملك مرتاض (1935م-...)** يقول: "...البنيوية وحدها من حيث هي نزعة شكلانية خاصّة تغتدي هشّة فجة بسقوطها في الميكانيكية الشكلية، الّتي تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعيّة وفعاليته الإنسانيّة، وتأثيره الجمالي، وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللّغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ... ".[1]

لأنّ الأوّل يتحرى الأنساق ومدى بنائها للنّص الأدبي وانسجامها للغرض الأدبي، والثّاني يهتمّ بمستوى العلامة السيميائيّة الّتي تتحوّل إلى دلالات تتعدّى المستويات الظاهرة في النّص إلى مستويات نفسية واجتماعية يَعملُ الذوق وآليات المنهج لإستعابها واستطاقها عبر الصور الجمالية والفنيّة والدلاليّة.

أوّل قصيدة نختارها من الحجازيات هي قصيدة: **(أقول لرَكب رائحين)** وقد حاول الشاعر **"الشريف الرضي"** نظمها على بحر الطويل يقول فيها:[2]

أَقُولُ لِرَكْبٍ رَائِحِيْنَ: لَعَلَّكُمْ تَحِلُّونَ مِنْ بَعْدِيْ العَقِيْقَ اليَمَانِيَـــــــا

خُذُوا نَظْرةً مِنِّيْ فَلاَقُوا بِهَا الحِمَى وَنَجْدَاً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَالِيَـــــــا

وَمُرُّوا عَلَى أَبَيْاتِ حَيٍّ بِرامَةٍ فَقُولُوا: لَدِيغٌ يَبْتَغِيْ اليَومَ رَاقِيـــــــــاَ

---

[1]- عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة بنة الحلبيّ)، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص08.

[2]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ج1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 488

عَدِمْـــتُ دَوَائِيَ بِالعِرَاقِ فَرُبَّمَا وَجـــَـــدْتُمْ بِنَجْدٍ لِي طَبِيْبًا مُداويـــــَا

وَقُولُوا لِجِيْرَانٍ عَلَى الخَيفِ مِنْ مِنًى: تـــُـــرَاكـــُمْ مَنِ استبدَلتُمُ بِجِوَارِيـــــَا

وَمَنْ حَلَّ ذَاكَ الشَعْبَ بَعْدِي وَرَاشَقَتْ لَـــواحِظُهُ تِلْكَ الظِبـــَاءَ لجَوَازِيـــاَ

ومَنْ وَرَدَ المَاءَ الَّذِيْ كُنْتُ وَارِدَا بِهِ وَرَعَى الرَّوضَ الَّذِيْ كُنْتُ رَاعيـاَ

فَوَالَهْفَتِيْ كَمْ لِيْ عَلى الخَيفِ شَهْقَةً تَذُوبُ عَلَيْـــهَا قِطْـــعَةً مِنْ فُؤَادِيـــَا

صَفَا العَيْشُ مِنْ بَعْدِي لِحَيٍّ عَلَى النَّقَا حَلِـفُـتُ لَهُمُ لاَ أَقْرَبُ المَـاءَ صـَـــافِيـاَ

فَيَا جَبَلَ الرَّيَّانِ إِنْ تَعرَ مِنهُمُ فَإِنِّي سَأَكْسُوكَ الدُمُـــوعَ الجَوَارِيـــَا

وَيَا قُرْبَ مَا أَنكَرْتُمُ العَهْدَ بَيْنَنَا نَسِيْتُم وَمَا اسْتَوْدَعْتُم الوُدَّ نَاسِـــــــيَا

أَأَنْكَرْتُم تَسْـــــــلِيْمَنَا لَيْلَةَ النَّقَا وَمَوْقِفَنَا نَرْمِيْ الجِمَـــــــارَ لَيـَالِيـــَا

عَشِيَةَ جَارَانِي بِعَيْنَيْهِ شَـــادِنٌ حَدِيْثَ النَّوَى حَتَّى رَمَى بِي المَرَامِيـــَا

رَمَى مَقْتَلِيْ مِنْ بيْنِ سِجَفَيْ عَبيطِهِ فَيـــَا رَامِيًا لاَ مَسَّكَ السُوءُ رَامِـــيـــَا

فَيَا لَيْتَنِي لَمْ أَعْلُ نَشْزًا إليكُمُ حَرَامـًا ولَمْ أهبِطْ مِنَ الأرضِ وَادِيـــَا

وَلَمْ أَدْرِ مَا جَمعٌ وَمَا جَمرَتَا مِنِّيً وَلْم أَلْقَ فِيْ الـلاَّقِيْنَ حَـيّـًا يَمـَانِـيـــَا

وَيَا وَيْحَ قَلْبِي كَيْفَ زَايَدتُ فِيْ مِنًى بِذِي البَانِ لاَ يُشْـــرَينَ إِلاَّ غـَوَاليـــَا

تَرحَّلتُ عَنْكُم لِيْ أَمَامِيَ نَظْرَةٌ وَعَشرٌ وعَشرٌ نَحـْـوَكُـــم لِيْ وَرَائِيـــَا

ومِنْ حَذَرٍ لاَ أَسْأَلُ الرَّكْبَ عَنكُمُ وَأَعْلاَقُ وَجْدِيْ بَاقِـــيَاتٌ كـَـمَا هِيَـــا

وَمَنْ يَسألِ الرَكْبانَ عَنْ كُلّ غَائِبٍ فَلاَ بُدَ أن يَلْقَى بَـــشِيـــراً ونَـــاعـــِيَـا

وما مُغزِلٌ أدمَاءُ تُزْجِي برْوضَةٍ طَلاً قَـاصِـراً عن عايَةِ السَّـرْبِ وَانِيـَا

لها بَغَمَاتٌ خَلْفَهُ تُزْعِجُ الحَشَى كجَس العَـذارَى بَخـتَـبِرْنَ المـلاهيَا

يحُورُ إليها بالبُغَامِ، فتَثْنِي كـمـا التَفَتَ المطلوبُ يخشَى الأعادِيـَا

بَأَرْوَعَ من ظَمْيَاءَ قَلْبًا ومُهجَةً غـداةَ سَـمِعنَا للتَّفَرُّق داعـيـــــــَا

تُوَدِّعُنا ما بينَ شكوى وعَبْرَةٍ وقد أصبـَحَ الـرَّكـبُ العِراقيُّ غَادِيـَا

فلَم أرَ يومَ النَّفرِ أكْثرَ ضَاحِكًا وَلـَمْ أَرَ يَـومَ النـّفـرِ أكثـر باكيـَا

1-1 علاقة الغرض بالوزن:

كتب الكثير حول قضية هذه العلاقة، وما مدى تحكّم الغرض في بناء القصيدة عند الشعراء، وحاول **حازم القرطاجني(608-684هـ)**[1] ربط هذه العلاقة بتأمّله في جميع الأغراض، كما نجد في الأعاريض، وأشار إلى أن انتقاء الأوزان لأغراض معيّنة حين فتح المجال لعلاقة الوزن بالمعاني.

لكن عند المحدثين من أمثال: **إبراهيم أنس(1906-1977م)** الّذي عرّج عن المعلقات في الشعر الجاهلي، فأشار إلى أنّها نظّمت في بحور مختلفة، كالطويل، البسيط، الخفيف.....إلخ، ورأى أنها تناسب غرض الكلام، أو الشعر، وهي مرتبطة بحالاته النّفسيّة وانفعالاته الداخليّة، ويُطمئن الكاتب أنّه ربّما يكون الغرض واحداً وتختلف الأوزان والإيقاعات، وأنّ البحور الواسعة الّتي تحمل ....الانفعالية والأحاسيس الوهّاجة هي الّتي تصدر الكثير من الشعر العربي.[2]

وعندما نتأمل الحجازيات، ونحاول أن نربط علاقة الوزن بالغرض نجد هذه الإشارة الّتي اطمأنّ إليها المحدثين تظهر في شعرنا القديم، فقصيدة (**أقول لركب رائحين: لعلّكم**) قد اعتمدت

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص.215

[2]- بوفارس عبد الحميد، جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى، مجلّة ميلاف للبحوث والدّراسات، جامعة عبد الحفيظ بوالصيف-ميلة- الجزائر، ع،20161م، ص115.

في تحقيق لوعة الشاعر وحرارة أشواقه على "بحر الطويل" الّذي يتّسع لحمل هذه الأشواق وهذه اللّوعة الحارّة.

فكلّ بيت يتّسع لعدّة معان، فتظهر الدفقات الشّعورية والانفعالات النّفسيّة الّتي تشبع الخواطر وخوالج النّفس.

أَقولُ لِرَكْبٍ رَائِحِينَ:لَعَلَّـكُمُ تُحِلُّونَ مِنْ بَعْدِي العَقِيْقَ اليَمَـــــانِيَا[1]

(أَقولُ لِرَكْبٍ رَائِحِيْنَ)، ففي هذه العبارة وكأنّه يبعث ويرسل أشواقه المتوهّجة الفيّاضة بالحنين والشوق إلى هذه الأماكن الّتي يحلّون بها وهي (العقيق اليمانيا) كما أشار إليها في عجز البيت الأوّل، ثمّ تتوالى خواطره كما تتوالى معاني القصيدة فيقول:

خُذُوا نَظْرَةً مِنّي فَلاَقُوا بِهَا الحِـمَى وَنَجْداً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَـــالِيَا

فكلُّ خلجة من خلجات نفسه ترتبط بالمكان ارتباطا وثيقا ممزوج الشّعور والحس الّذي هو مفعم بالحب والحنان إلى تلك الأمكنة الّتي لها صدى في نفسه ووجدانه.

وإذا تتبّعنا بناء القصيدة فإنّنا نجد الارتباط بين الوزن الّذي اعتمده ونسج عليه الشّاعر أبياته وبين غرض القصيدة، الّذي يتناول فيه حبّه ولهفته إلى هذه الأماكن المقدّسة الطّاهرة، وهي تشبه الغزل الّذي عُرف عند القدماء، لكن **الشريف الرضي** تعلّق بهذه الأماكن، ولذلك رَكبَ البحر الطويل الّذي وحده يلائم الدفقة الشعوريّة ويلملم شمل خواطره في جمال الكلمة وصياغة التعبير.

ولو تأمّلنا هذه القصيدة من بدايتها لنهايتها لوجدناها ترتبط بعنصر المكان ارتباطا فكريّا ونفسيّا،لأنّها تحوّل هذه الأحاسيس إلى فيض وجداني، يربط الأفكار ببعضها، وكأنّها في عقد يلامس بعضها بعضاً في جمال ورونق، فلو نظرنا من البيت الأوّل إلى الأخير فقد عدّدها في صور جميلة (وجدتم بنجد، على الخيف من منًى، ذاك الشعب، ورعى الرّوضَ...)[2] إلى آخر القصيدة الّتي هي مشبّعة تزخر بهذه الاشارات الّتي تعبق بالحب والإخلاص، لأنّها تتصدّر القصيدة، وتربط أوّلها بوسطها بآخرها.

تأمّل معي في بداية القصيدة:

أَقوُلُ لِرَكْبِ رَائِحِيْنَ: لَعَلَّكُـــــمُ تُحِلُّونَ مِنْ بَعْدِي العَقِيْق اليَمَـانِيَا

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشريف الرضي، ص 488.

[2]- المصدر نفسه، ص 488.

ثم يقول في وسطها:

وَقُولُوا لِجِيْرَانٍ عَلَى الخَيْفِ مِنْ مِنًى: تُرَاكُم مَنْ اسْــتَبْدَلْتُم بِجِوَارِيَــا

ثم يقول:

فَوَالَهْفَتِيْ كَمْ لِيْ عَلَى الخَيْفِ شَهْقَةً تَذُوبُ عَلَيْــهَا قِطَــعَةً مِنْ فُؤَادِيَــا

ثم يقول:

فَيَا لَيْتَنِيْ لَمِ أَعْلُ نَشْزًا إِلَيْكُمُ حَرَامًا وَلَمْ أَهْــبِطْ مِنَ الأَرْضِ وَادِيَا

ويختم القصيدة بلوعة الصبابة وحرارة إذ يقول:

تُوَدِّعُنَا مَابَيْنَ شَكْوَى وَعِبْرَةٍ وَقَدِ أَصْبَحَ الرَّكْبُ العِرَاقِيُّ غَادِيَــا

فَلَمْ أرَ يَوْمَ النَّفْرِ أَكْثَرَ ضَاحِكًا وَلَمْ أَرَ يَوْمَ النَّفْرِ أَكْثَر بَاكِيــــــــاَ

فقد جمع الغرض الإيقاعي في سلاسة وعذوبة، بما تحمل معانيه من الشوق والحب، وقد لزم شاعرنا التّعبير الصّادق الصّافي، لأنّه حمل هذا الود والصفا عبر كلمات تحيي المشهد وتصور العلاقة الإنسانية تصويرا حيّا يفيض بروح الشاعر، ويخبر عن لوعته بكل صدق وإخلاص.

تأمّل هذه الكلمات التّصويرية الحيّة الشفافة (خذوا نظرة منّي، ومُرُّوا على، عَدمْتُ دوائي، وقولوا لجيران، ومن حلَّ ذاك الشعبَ)، إلى غيرها من الأبيات الّتي تنسجم مع فكر الشاعر وخواطره الجامحة وأحاسيسه الفيّاضة، وقد استكمل الشاعر هذا الانسجام والتلاؤم بـأن اختار القافيّة المناسبة لهذا الإيقاع الجميل يقول في البيتين الثاني والثالث:

خُذُوا نَظْرةً مِنّيْ فَلاَقُوا بِهَا الحِمَى وَنَجْدَاً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَالِيَــــــــا

وَمُرُّوا عَلَى أَبَيْاتٍ حَيٍّ بِرامَةٍ فَقُولُوا: لَدِيغٌ يَبْتَغِيْ اليَومَ رَاقِيــــــــاَ

2-1 القافيّة:

"فهي كالإشارة عند العرب التي تحمل معان في النّفس، لها مكانة وقيمة لا يمكن أن تقول للشعر شعراً حتى تكون له قافية إلى جانب الوزن (**البحر**)"[1]، حتى قال بعض الدارسين: "الوزن

[1]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، مصر، ط1، 1952م، ص349.

والقافيّة مكوّنان أساسيّان في الشعر القديم، فالقافيّة شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزنا وقافيّة".[1]

ولذلك كانت للقافيّة وزنها وقيمتها في حجازيات **"الشريف الرضي"**، لأنها جزء من تكوين بلاغة الكلام وجماله الفني والإبداعي كما يرى **"كوهن"**[2]، فالوزن والقافيّة بنيّة فوقيّة يقف تأثيرها عند المادة الصوتيّة، لذلك جاءت القافيّة - بالياء- التي تتّصلُ بـ(ألف المد).

وقد أشار **محمّد بنيس** حينما تكلّم عن القوافي عند القدماء وهو الشيخ أبو عبد الله "بن إبراهيم بن السّمين" "ومعنى قولهم أرض المقاطع جيّدُ المطالع، أن يكون مقطع البيت وهو (القافيّة) متمكّناً غير قلق ولا متعلق بغيره فهذا هو حسنه...".[3]

من خلال هذا نجد **"الشريف الرضي"** في هذه القصيدة يُجيد اختيار القوافي، وهذا المد- للياء- دلالة على مد لحنين الشاعر عبر آفاق الكلمة وأنسها، وكأنّه يحاول أن يجعل القارئ يشاركه في لوعته وصبابته أثناء جعل رويّه (يا) يمتد فَيَصلُ بأشواقه وأحاسيسه الفيّاضة إلى هذه الأمكنة الطاهرة المقدّسة.

فيركز على أحواله النّفسيّة والانفعالات حتى يصوّر حالته الذاتيّة وما يعانيه من كَمَدٍ وكَبَدٍ، في قوله ((راقياً، مداوياً، راعياً، صافياً...إلخ))، هذا ما أعطى للقافيّة والبحر الطويل انسجاما وتكاملا في أداء وظيفة الجانب الفني والدلالي في القصيدة، ولا يمكن الاستغناء عن القافيّة لأنّها جزء من مكوّنات دلالة البيت، فلا يتم البيت من غير تلاحم هذه المعاني كما يقول "محمد بنيس": "لا يمكن أن تؤدي الجملة وظيفتها حتى تضيف إليها الجملة الثانيّة (أي الشطر الثاني من البيت) بيد أن هناك من له استقلاليّة في المعنى، لأن القارئ ينتظر إكمال الشطر. فلا يمكن أن نكتفي بقول الشاعر: أقَولُ لِرَكْبٍ رَائِحِينَ: لَعَلَّكُمْ....،ولكن لابد من إنهاء الكلام وإتمامه بالشطر الثاني.إن البيتان جملتان تامّتان نحويّاً ومكتسبتان لمعناهما التام أيضا".[4]

---

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص 18.

[2]- جان كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال، البيضاء، ط1، 1986م، ص08.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م، ص 143.

[4]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، المرجع السّابق، ص 147.

وحتّى أنّ **حازم القرطاجنّي (608-684هـ)** اعتبر مقاطع الكلام وإن كانت كذلك فهو جزء من بناء الكلام ونظمه وصحَّة صقله وإظهار بلاغته.[1]

فلذلك القافية هنا (يا) المد تُشْعِرُ القارئَ بالحالة الوجدانيّة الّتي تمثّل شُعْلة مضيئة، تجعل المتذوّق في الشّعر القديم يشارك آهات آنات قائلها ويُؤَدِّي إلى تماسك الوزن مع مطلع القصيدة وخاتمتها خاصة في استعمال (الياء) الّتي هي من الحروف الّتي تدفع السّامع إلى المشاركة الوجدانيّة الّتي يُحِسُّها الشاعر وتجمع بين الجانب الدلالي للغرض ومستوياته الفنيّة الأخرى، نجد في هذا السياق قول **ابن طباطبا** (ت322هـ):"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدته مخَّضَ المعنى الذي يريد بناءَ الشِّعر عليه في فكرة نثراً وأعدَّ له من الألفاظِ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلسُ له القول عليه **"**.[2]

ويقول **لوتمان (Loutman):** "إنّ وُجود التَكْرَارُ بين الكلمات على أنّها قواف على مستوى التّعبير، يجعلنا نفترض حضور علاقات محدّدة للمضمون تُقَوّي جانبها السيميائي".[3]

فهو يقصد ما تحمله هذه الكلمات حينما تتوالى في انسجام المعنى من بيت إلى آخر من البداية إلى آخر القصيدة.عندما نَصِلُهَا ببعضها البعض من خلال المعاني الّتي تُصوّرُ لنا غرض القصيدة في مُجملها، ومنها تحمل عدَّة وظائف أخصها بالذِّكر الوظيفة السّيميائيّة والدّلالية.

إذن فالقافيّة والوزن، صور مستقلَّةٌ لكنّها تُكَمِّلُ بعضها البعض في تلاحم لتكون الصورة الفنّية الإبداعية، عندما يتفطَّنُ الشاعر إلى جعلها متلائمة منسجمة في بِنْيَةٍ واحدةٍ تمثِّلُ القصيدة الشعريَّة الجميلة.

2- المستوى المعجمي:

اعتبر **لوتمان (loutman)** أنّ المعجم: هو المستوى الأساسي في البنيّة الكُليَّة للنص الفنِّي[1]، ولكن لا يمكن أن نتصوَّر أبيات النّص مستقلّة كما يقول الدكتور"عمر محمد طالب" {فلا يمكن

---

[1]- المرجع نفسه ص 147.

[2]- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2005،2م، ص11.

[3]- نقلا عن: عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص 183.

تصور معجم مستقل عن التركيب والدلالة والصوت، فحضور هذه العناصر نجدها في مختلف تعاريفه، فالوحدات التي تشكِّلُهُ تنصف بخصائص سيميائيّة وصوتيّة وتركيبيّة}[2]، ولا يمكن أن يكون المعجم نظاما لأن النظام ما يربط بينه وبين وظيفته علاقات، بحيث تختلف عن الأنظمة الأخرى، كما نجد في نظام الصوت (اللّغة)، ولذلك نجد الدكتور"تمام حسّان" يطرح سؤالا إذ يقول فيه: " هل يمكن أن يكون المعجم نظاما من أنظمة اللّغة كما كان النظام الصوتي والصرفي والنحوي؟".[3]

ويُجيب الدكتور **تمام حسان**[4] على هذا التساؤل باعتباره أن المعجم إذا أراد أن يكون له نظام خاص به لابد أن تتوفر فيه العناصر الثلاثة الآتية:

1)- العلاقة العضوية والقيم الأخلاقية بين المكونات.

2)- الصلاحية للجدولة (يوضع في صورة جدول).

3)- عدم إمكان الاستعارة من لغة إلى لغة.

وإذا ما أردنا أن نطبق هذه العناصر ونجسدها على المستوى المعجمي نستنتج أن المعجم لا يمكنه أن يكون نظاما من أنظمة اللغة لأنه لا يتوفر على مقومات النظام ولا تضبطه قواعد معينة مثل ما هو الحال بالنسبة للمستويات الأخرى. لذلك يمكن أن نصنفه في قائمة الكلمات التي تشتمل على جميع ما يستعمله المجتمع من مفردات.

فتقنية المعجم عبارة عن قائمة تسهل على المحلل تحديد المحاور الدلالية للنص خصوصا إذا كانت الوحدات المعجمية التي تحقق ذلك، ويمكن أن نحدد طبيعة المعجم في هذه القصيدة، حيث نرصد البنيّة التي تكشف لنا المحاور الدلالية للنص، لأنه من خلالها يحقِّق التكرار اتجاه ذا منحى موضوعي ودلالي معين طبقاً للغرض المقصود والأمر المطلوب.

---

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، المرجع السّابق، 186.

[2]- المرجع نفسه، ص186.

[3]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب)،ط1، 1994م، ص 312.

[4]- المرجع نفسه، ص312.

1)- المستوى الموضوعاتي:

أ) الإحساس الوجداني للموضوع: [1]

البيت الأوّل: (أَقوُلُ لِرَكْبٍ رَائِحِيْنَ)، (تُحِلُّونَ).

البيت الثّاني: (خُذُوا نَظْرَةً)، (نَجْدَا)، (اللِّوَى)، (المَطَالِبَا).

البيت الثّالث: (مَرُّوا).

البيت الرّابع: (وَجَدْتُمُ بِنَجْدٍ).

البيت الخامس: (مِنْ مِنًى).

البيت السّادس: (وَمِنْ حَلَّ ذَاكَ الشَّعْبَ).

البيت السّابع: (وَرَعَى الرَّوْضَ).

البيت الثّامن: (فَوَالَهْفَتِي).

أخذنا عيَّنة من الأبيات الثمانية الأولى، وهكذا دواليك مع الأبيات الأخرى المتبقيّة.

ب) التغزُّل في ثوب الحنان والشوق:

البيت الأول: (لِرَكِبٍ رَائِحِيْنَ).

البيت الثالث: (يَبْتَغِيْ اليَوْمَ رَاقيًّا).

البيت السادس: (وَمَنْ حَلَّ ذَاكَ الشَّعْبَ)، (تِلْكَ الظَبَاءَ).

البيت السابع: (كُنْتَ وَارِداً)، (كُنْتَ رَاعِياً).

البيت الثامن: (تَذْوبُ).

البيت العاشر: (جَبَلَ الرِّيَّان)، (أَكْسُوكَ الدُمُوعَ الجَوَارِيَا).

البيت الحادي عشر: (أَنْكَرْتُمُ العَهْدَ بَيْنَنَا)، (الوُدَّ نَاسِيَا).

ج) الإحساس بروحانيّة المكان:

البيت الرابع عشر: رَمَى مُقْلَتِيْ

البيت الخامس عشر: فَيَا لَيْتَنِي لَمْ أعْلُ نَشْزًا

البيت السابع عشر: يَا وَيْحَ قَلْبِيْ

البيت الثامن عشر: تَرَحَّلْتُ عَنْكُمُ

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ج1، ص 488.

البيت التاسع عشر: أَعْلاَقُ وَجْدِيْ بَاقِيَاتٍ

البيت العشرون: يَسْأَلُ الرُّكْبَانُ

البيت الرابع والعشرون: قَلْبًا وَمُهْجَةً / لِلتَفَرُّقِ

البيت الخامس والعشرون: شَكَوَى وَعِبْرَة

ويمكن أن نشير إلى تقنيات توليف المعجم وهي آليات تتحكم في المعجم الشعري عن طريق العام أو الخاص، وعن طريق الترابط المقيد أو الحر أو عن تعبير بالجزء عن الكل.

2/آليات التّحكم العام والخاص:

في هذا الجانب يمكننا تحديد الوحدات المعجميّة التي تساهم في تكوين البنيّة الكليّة لغرض القصيدة، حين نحصي الألفاظ العامة التي تستكشف من خلال تبيان فروعها من الألفاظ.[1]

أ) بنية الغزل: يعتبر هذا النوع من الغزل بؤرة دلالية تتركز حولها خيوط وآليات البناء لهذا النص الشعري، وقد نجدها ترتكز في البيت الرابع: حيث تشكل عقدا تربط بِبَعْضِها فتشكل صورة متكاملة المعاني من البداية إلى النهاية وهو قوله:

عَدِمْـــتُ دَوَائِيَ بِالعِرَاقِ فَرُبَّمَا وَجـَـــدْتُمْ بِنَجْدٍ لِي طَبِيْبًا مُداويـــــَا

فقد نجد هذا البيت جمع فروع المعاني لهذه القصيدة، وقد نحددها بهذه الصورة، "خذوا نظرة – لديغٌ يبتغي راقيا – عدمت ذوائي بالعراق – حلّ ذاك الشعب – فوالهفتي – سأكسوك الدموع الجواريا – رمى مقلتي – ياويْح قلبي....."

فإن كل عبارة أو كلمة تعطي ألوانا من الألفاظ التي تترابط بينها لتشكل غاية في نفس الشاعر، وتعطي صورة واضحة على ما يختلج في صدره، وتعطي صورة أخرى للمتلقي أو الدارسين، نجد أن الكلمة وما تحمله من دلالات بعيدة لها خلفيات سيميائية، تشع من خلال هذه الكلمات المضيئة التي كانت لعبقرية الشريف الرضي غزارة في المعنى المركّب...،الذي يستنتج من خلال ربط تراكيب الكلام بعضه ببعض لأن الصورة السيميائية تحمل دلالات تفيض بهذه الروح العاطفية التي تشع فيضا روحانيا يدور حول هذه الأماكن المقدّسة الطاهرة ولذلك أعطى

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص188.

الشاعر للكلمة حسًّا جماليا له في سياق الموقف الشعري المتكامل كما يقول **" كمال أبو ديب "**[1]. فهو ترابط شعوري يستشار على الجانب النفسي.

ب) التّرابط والتداعي:

إنّ المتتبع لهذه الآليّة التي وجدناها في القصيدة تمثل الترابط الملتزم، الذي يكون للملتقي فيه معرفة أو مشاركة ذهنيّة حاصلة من التجارب المعرفيّة المكدّسة سابقا.[2]

وقد يستقل القارئ بذهنه إلى غزليات الأدب العربي عبر عصوره المختلفة، وتأمَّل معي قول كُثَيْر عزّة:[3]

فأقسمتُ لا أنساكِ ما عشتُ ليلة وإنْ شحطتْ دارٌ وشطَّ مزارُها

وما استنَّ رقراقُ السّراب وما جرى ببيضِ الرُّبى وحشيُّها ونوارُها

فإن تأملنا تراكيبها وجدنا أن المعاني مرتبطة بالكلام من أول كلمة في البيت الأول إلى آخر كلمة في البيت الثاني، مقدِّماتها توحي بنتائجها ولذا جاء الترابط يلزم في تراكيبه نتائجه، أو ما يتوقعه السامع أو بالأحرى المتلقي للقصيدة، فأشواق الرجل تأخذ سلسلة مترابطة أولها يفضي لآخرها كقوله في (البيت الثاني):

خُذُوا نَظْرةً مِنِّيْ فَلاَقُوا بِهَا الحِمَى وَنَجْدَاً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَالِيَـــــــا

وقوله في (البيت الخامس):

وَقُولُوا لِجِيْرَانٍ عَلَى الخَيَفِ مِنْ مِنًى: تـُـــرَاكـُمْ مَنِ استبدَلتُمُ بِجِوَارِيـــــَا

3- المستوى التركيبي:

هذا المستوى جزء من البناء العام للقصيدة التي تعتبر لبنة في تشكيل الصورة الإبداعية للنص، ولا يمكن أن تظهر جوانبه الفنيّة والجمالية إلا من خلال الكشف عن هذه التشكيلات

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص31.

[2]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، المرجع السّابق، ص 190.

[3]- زكي مبارك،العشاق الثلاثة، شركة هداوي، القاهرة، مصر،(دط)، (دت)، ص59.

والصور الشعريّة التي يتجلّى من خلالها ملامح الإبداع ومكامن الجمال في أي نص لأنّها ترصد معالم البناء التي إمّا تؤدي إلى تماسك النص وتلاحمه، أو الكشف من خلالها عن تفكُّكِه وتمزُّقِه عن الوحدة التي تضمن لأي إبداع مستوياته الإبداعيّة والفنيّة، ولهذا تعرض إلى بعض هذه الصور والملامح حتّى تظهر من خلالها جانبا من المستوى الفنِّي والجمالي في هذه القصيدة. [1]

1-3 التّشكيلات التركيبيّة:

تَابَعَ الشاعر اهتمامه هذا الحسّ النَّفسي الدّاخلي، فجاء هذا ظاهرا في قوله: ((أقول لركب رائحين)) ثُمَّ أتبعها ((تحلُّون)) ثمَّ قال: ((فلاقوا بها الحمى...ونجداً))، ثم قال: ((ومروا على أبيات حي برامَية *** فقولوا: لديغٌ يبتغي اليوم راقياً))، ويقول ((عدمت دوائي بالعراق فربّما *** وجدتم بنجد لي طبيبا مداوياَ))، ثم في البيت الذي يليه: ((ومن حل ذاك الشعب بعدي وراشقت *** لواحظه تلك الظباء الجوازياَ))، وفي قوله: ((ومن ورد.....واردا))، ((ورعى... راعيا)). بعد هذه الوقفات نجد الشاعر يلتقط فكره عبر إحساسه وما يحدُّه من لوعة وصبابة وهي تشكل صورة ذهنيّة تعبّرُ عن مدى لوعة الشريف الرضي في هذه الوقفات، وهو يودع الركب فيشكل هذه المعاناة صورة مشهديّة متلاحقة المعاني متلائمة المباني في(الرواح) و(الحلول)، وبين(الأخذ) و(النظرة)، بين(المرور) و(القول)، وبين(الانعدام) و(الوجود)، وبذلك نجد تركيبيةً عبر هذه الأفعال المتتاليّة، لكنّها صورة تعكس هذا الحس الدفين والذوق الجميل في الاختيار لما يلائم الوجه والإحساس، وإن كانت الصورة تقليديّة، قد عرفناها عبر مسار أغراض الغزل في عهود سابقة ولذلك الصورة في تشاكلها تُظْهر التقارب والانسجام في مبناها ومعناها. [2]

ألا ترى التوازن في قوله: ((ومن ورد.... واردا، ورعى..... راعيا))، وهنا إشارة إلى ثبوت المصدر، وثبوت الوصف في الزمن ودوامه فيه، وقد ترسم في ذهن القارئ هذه العلاقة الوطيدة بين هذه الأماكن المقدّسة الطاهرة وبين الشاعر.

---

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، المرجع السّابق، ص 68.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

ولهذا جاءت التراكيب معلّقة وكأنّها عُقَد مترابطة ملائمة لغرض القصيدة وهذا دليل على الدّقة التي ركبها **"الشريف الرضي"**، وإن كانت في صورة بسيطة لكنّها تحمل بعدا جماليا إبداعيا.

وهاهو **عبد القاهر الجرجاني (400-471هـ)**[1] وهو يتكلّم عن النّظم في بناء الفصاحة إذ يقول:**"** إنّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات، وإنّما تظهر بالنّظم على طريقة مخصوصة**"**، فالعبرة من هذا القول هو ما تبنيه الكلمات من صورة منسجمة ملائمة للغرض و القصد، ثم يربط صور الإحساس ببعضها، فيجعل الكلمات تنطبق بهذا الإحساس الجميل، ويربط بين علامات اللفظ التي تتفجر معانيه وتظهر هذه الصياغة الفنيّة العالية في القصيدة حين قال الشاعر: ((فوالهفتي ..... تذوب)) وفي قوله:((فيا جبل الريّان.... سأكسوك الدموع الجواريا))، ولهذا جاءت هذه الألفاظ تحمل سيميائية دالة على الظروف الاجتماعيّة والواقع الفكري والأدبي. كما تشير إلى ذلك بعض الآراء إذ يقول **محمد عزّام** في حديثه عن علاقة المنهج بالنص الأدبي:**"** وعندما اقتصرت البنيويّة الشكليّة على تحليل النص وحده دون الرجوع إلى مراجعه النفسيّة لدى مبدعه أو ظروفه الاجتماعيّة وجدت نفسها أمام الباب المسدود.**"**[2]

يتّضح من خلال هذا القول أن البنيويّة ترصد الملامح الفنيّة والجماليّة لكنّها تبقى عاجزة عن تطور هذا الحس الذي يربط بين النص ومبدعه، ولهذا جاءت الكثير من الدِّراسات تُحبِّذ الجمع بين البنيويّة الشكليّة والتكوينيّة التي تضيء الكثير من الجوانب التي تفجِّر الطاقة الحسيّة الفيّاضة وتجعل القارئ أكثر وَلَعاً ورغبته في تلقي الخطاب الأدبي، وهناك الكثير من الجهود العربيّة ساهمت في هذا الاتجاه كـ **محمّد عزّام** في كتابه "فضاء النص الروائي – دراسة تكوينية"

2-3 المُرَكبات الفعلية:

في القصيدة تطغى الصياغة التي تعتمد على الأزمنة المضارعة التي تحمل في مضمونها الحاضر، الذي يكسر المسافة الزمنيّة بين **"الشريف الرضي"** وبين هذه الأرض التي عشقها

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، دار الخانجي، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص394.

[2]- عباس محمد رضا البياتي،عتبات البنيويّة التكوينيّة ونقاط انطلاقها، مجلة كلّية التربية للعلوم الانسانيّة، مقر بابل،2016، ع:25، ص464.

وألفها وكرَّس أزيد من أربعين (40) قصيدة غزليّة تحمل أحلامه وفكره وتصوُّر أدبه، ولعلّ هذا التعلق بين لغة الشاعر وإحساسه الدفين يجعل العواطف صورة حسِّية تقرب المسافة الزمنية بين العراق والجزيرة العربيّة، وتطوي هذا البعد بتراكيب هذه القصيدة التي وزعت هذا النشوء في قوله: (أقول – تحلّون – خذوا – فلاقو – ومرّوا – فقولو – وقولوا – استبدلتم)، فهذه صورة استمدّها **"الشريف الرضي"** من الجمل الفعليّة التي تسرع في تركيب المشهد الإنساني من أفق الإحساس إلى صورة ماديّة متحركة.

ـ الأيقونة البصريّة: وهذا ما أشرنا إليه في رسم هذا المشهد في الحس الإدرامي والتراكيب البلاغيّة.

ربط **ياكبسون** وهو يتكلّم عن الشعريّة بعلم اللسانيات وقد يرى في ذلك :**"**أن الكلمة فيها تخرج إلى دلالات معجميّة تؤدِّي دورا يُضْفِي على العمليّة الشعريّة قيمة فنيّة وجمالية**"**[1] ولذلك نلاحظ أن هذا النص يؤكد عليه قول **"جون كوهن":"** الاستعارة زخرف لقانون اللغة ... ومكمّلة لكل أنواع الصور الأخرى**"**.[2]

أ)- الزمن ودلالته:

الزمن في بداية القصيدة تحوَّل من صرفيته إلى معانٍ أخرى تُقَرِّبُ القارئ من الحالة الوجدانيّة التي عايشت الشاعر، فالزمن انتقل من حالة نفسيّة داخليّة إلى رسم صورة تتحرّك بانفعالات ما يعاني الشاعر منه من شوق وحنين، فالفعل قد ساهم في بناء هذه الصورة الجامدة إلى صورة أكثر حسًّا وانفعالاً.

فمن البيت الأوّل والثاني والثالث والرابع ...الخ، لا يكاد يعدم (الفعل) من القصيدة، ولكن الزمن النحوي يفيض دلالة وحسًّا إنسانيا لما يحتوي من التصوير النفسي الداخلي وما يظهر من وَجْدٍ وكَمَدٍ، لأنّه يواكب هذا الإحساس وهذه المعاناة عبر الصيغ الفعليّة المهيمنة.[3]

---

[1]- محمود درابسة، مفاهيم الشعريّة، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص27.

[2]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص70.

[3]- كريم حسن، ناصح خالدي، مقالة الخلاف في الزمن في ضوء السياق والحال وأسباب النزول،ع: 25، 2012م، ص21.

ب)- الزمن النحوي ودلالته في السياق:

إنّ "الزمن وظيفته في السياق لا ترتبط بصيغة معيّنة دائما، وإنّما تختار الصيغة التي تتوفر لها الضمائر والقرائن التي تعين على تحميلها معنى الزمن المعني المراد في السياق"[1].

وهذا ما حمل إحساس القارئ أو المتلقي بسرعة في لحظات معيّنة من حياة **"الشريف الرضي"** ومنه نجد أن الزمن تحوّل إلى صورة عكست الروح الفنيّة والجماليّة لهذه القصيدة[2]، فَصِيغُ الزمن (أقول، تحلّون، خذوا، ومرّوا، فقولو، وقولو)) والمتأمل لهذه الأفعال يجدها في:(المضارع، و الأمر) هي تعبّرُ عن حالة وجدانيّة اضطرّت الشاعر أن يظهر ما يكتمه من لوعة وصبابة وأشواق في بداية القصيدة، ثم يتريَّثُ قليلا ليعيد أنفاسه في النصف الثاني منها(القصيدة)، عبر هذه الصيغ التي تشير إلى ذلك، وتوحي بما تضْمُره هذه النّفس من حبه وأشواقه تُجاه هذه الأمكنة المقدّسة الطاهرة، فيجعل الزمن زمناً واحداً، لأنه يدل على الحدث ووقوع الفعل[3] فمن قوله: (أقول، خذوا، مرّوا...) التي تدل على شدّة اللهفة والشوق وتُنبّئ على انفعالاته الدائبة والمهيمنة على ذاته الشاعرة إلى قوله:(ومن حلّ، ومن ورد، ورعى ..).

فبهذه الصيغة التي تداخل فيها(المضارع)مع(الماضي) لهي كفيلة بإنشاء صورة مشهديّة حيّة، تصف لوعته وشوقه في بداية القصيدة، ثم تتهاوى شيئا فشيئا لتعيدنا إلى الزمن الجميل الذي عرف شاعرنا في زمن مضى وفات.

ومن هنا نجد الزمن يحتوي الحدث[4]، ويجعل له إطاراً ليس مجرد صياغته وتلاحم لفظه، ولكنّه ألبسه حسًّا فيّاضا وروحا فنيّة عاليّة، فجمع بين الزمان والمكان، ولا غرابة في ذلك، فهذا

---

[1]- كريم حسن، ناصح خالدي، مقالة الخلاف في الزمن في ضوء السياق والحال وأسباب النزول، المرجع السّابق، ص 21-22.

[2]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ج1،ص 488.

[3]- محمد داود، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2002م، ص33.

[4]- كريم حسن، ناصح خالدي، مقالة الخلاف في الزمن في ضوء السياق والحال وأسباب النزول، المرجع السّابق، ص21.

جزء ضمن ما قالته العرب من الجاهليّة إلى العصر الحديث إلى آخر ساعة يعيشها الإنسان الشاعر، فالزمان والمكان مرتعُ الشاعر وفضاء شاعريّته.

ج) – التراكيب البيانية:

خرج الشاعر بصور جميلة في الكثير من التراكيب، وأجمل ما نجده في البيت الرابع بقوله:(عَدِمْـــتُ دَوَائِيَ بِالعِرَاقِ فَرُبَّمَا وَجَـــدْتُمْ بِنَجْدٍ لِي طَبِيْبًا مُداويـــــا)،

فقابل بين كلمة (عدمت) في شطر البيت وبين (وجدتم)[1] في عَجُزِ البيت، فهذه تركيبة جميلة تنشئ لنا صورة مفعمة وتشع دلالات ومعان.

والمتأمل في هذه الصورة فهي بسيطة تقليديّة، لكنّها تُشَكَّلُ بأسلوب رائع والصورة فيها تقابل ضدي، يُحمِّل المتلقي على تلقي المشهد مباشرة، في وضوح وجلاء

(عدمت دوائي **"العراق"** / وجدتم **" بنجد"**)

يوحي هذا التقابل بعمق التجربة الشعرية التي صاغها **"الشريف الرضي"** ضمن هذه الأفكار التي امتزجت بروح الشاعر وحملت لنا هذه اللوحة الإبداعيّة الصافيّة..

قال الشاعر: [2]

وإذا حديثٌ ساءني لم أكتئب وإذا حديثٌ سرّني لم أسرّ

فهذا التقابل بين (الإساءة والمسرّة) يوحي بالكثير من المعاني التي تخلق الصورة الفنيّة، لكن القدماء احترزوا لأمر هام وهو صحته لبناء المعنى واستقامته.

ولذلك وجدت المقابلة بالضد توحي بعمق الصورة، وتجسّد الحالة الوجدانية الإنسانية التي يعيشها الشاعر.

د) – الانزياح ودلالته:

لقد حظيت حجازيات شاعرنا بألوان من التصوير الجميل في ما حمله فنُّه من ذوق وحسّ مرهف، ومن تلك الصور التي استعار لها الكلمات الحركيّة والحسّية قوله في البيت الثامن (8): [1]

---

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ص 488.

[2]- علي زيتوني مسعود(محمد بوعمامة)، رسالة دكتوراه في علوم اللسان- جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2017/2016م، ص09.

فَوَالَهْفَتِيْ كَمْ لِيْ عَلى الخَيَفِ شَهْقَةً تَذُوبُ عَلَيْـــهَا قِطْـــعَةً مِنْ فُؤَادِيـــَا

هكذا يستعير ملامح الصورة ليعبّر عن أحواله النّفسيّة، ويأخذها مرتبطة بهذه الجبال والأماكن فيستعمل كلمة (تذوب) التي تعبّر عمق حالته الوجدانيّة، وقد نظم الكلام ملائما لهذا الإحساس.

فحاول الشاعر استعارة كلمات دالّة مثل:(شهقة، تذوب، قطعة، فؤاديا)، كلُّها تحمل صورة دقيقة تعكس هذه الصبابة والوجدان النفسي بأحر المعاني وألطفها.

هـ) - الاستعارة ودلالتها:

ثم يُضيف **"الشريف الرضي"** صورة أخرى أعمق وأصفى من الأولى في البيت العاشر(10):

فَيَا جَبَلَ الرَّيَّانِ إنْ تَعرَ مِنهُمُ فَإِنِّي سَأَكْسُوكَ الدُمُـــوعَ الجَوَارِيـــَا

في هذه الصورة يزداد كَمَدُهُ وتَشْتَدُّ صبابته، وقد استغاث شاعرنا (بياء النداء) في قوله: (فيا جبل..) لأن هذا الحرف يستعمل في الاستعانة والتعجب[2]، وخاصة اقترانه بالفاء، وهذا الاقتران يُصوّر لنا امتداد العلاقة وثبوتها، مما يكرسُ هذه العلاقة الحميميّة بين الذات والمكان، وجاءت التراكيب تشير إلى أن الشاعر يخاطب جَمْعًا من الناس، أو ربما الأصدقاء، أو الأحباب، وجاء هذا في حَصْرِ صُورٍ مستعارة من الصفات الملازمة للذات والقرينة من واقع الإنسان، فكيف نتصور من أحد يكسو بدموعه هذه الجبال، ولكن للمبالغة أثرها حينما تكون الصورة أبلغ عن حقيقة الشاعر، وما يكابده من لوعة وصبابة.

ولهذا جاءت هذه الاستعارة نافذة للحس عميقة البناء وخاصة لمّا يضيف إليها كلمة(الجواريا)، مما يوحي بعمق الجرح وأثره في نفس **"الشريف الرضي"**، وإنها لصورة لا

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، المصدر السّابق، ص 488.

[2]- ظاهر محسن كاظم، دلالة النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي، جامعة بابل، كلية الدراسات القرآنية، العراق، ص02.

نقول مبتكرة جديدة، ولكنّها تقليديّة عميقة البناء وحسنة التشكيل،وتزداد هذه الصورة مع النداء في البيت الحادي عشر (11):

وَيَا قُرْبَ مَا أَنَكَرْتُمُ العَهْدَ بَيْنَنَا نَسِيْتُم وَمَا اسْتَوْدَعْتُم الوُدَّ نَاسِـــــــيَا

تكرَّرَ هذا الإحساس، وقد جعل(ياء النداء) تتصل بكلمة(قرب) مما يبين ويوحي بملامح الدلالة لفعل الحركة[1]، التي تتصل بالحدث والغرض المقصود في غزليات **"الشريف الرضي"**.

وقد جمع بين (ياء النداء)، ثم الفعل(قرب)، ثم أداة النفي (ما). فيدل هذا على الحركة الحسّية في صيغ مختلفة متباينة، تنشئ لنا صورة حسيّة تحمل معنى التباعد والتضاد، في حقيقة الأمر لا تتضح من الدلالة مباشرة ولكن فيها تعقيدا وغموضا، لأنه أتى بـ (ياء النداء) ثم فعل القرب، ثم أنكر ذلك بأداة النفي للفعل (أنكرتم) ثم كرَّرَها في عَجُز البيت أيضا فقال: (ما)(استودعتم)، فهنا إشارة إلى أمر فيه تعجُّب وحيرة تعكس حالة الشاعر النَّفسيّة[2] ولذلك جاء الأسلوب فيه توازن في الكلام خَلَّفَ من خلاله بُعداً معنويّاً جميلا في تقابله وتوازنه الذي جمع بين المُبْنى والمَعْنى.

ويوجد القصيدة صورا بلاغيّة في غاية الجمال، وقد رَصَعَتْ بهذه الأفعال الّتي تدل على الشوق تارة وعلى التمني تارة أخرى، فقد تكررت هذه الأفعال الحركيّة الحسيّة في بناء القصيدة، وجاء في قوله:(فيا رَامياً..)، (فيا لَيْتني..) التي اقترنت بأداة النفي (لم) في الصدر وفي العجز من البيت الخامس عشر (15) ثم تكررت في البيت السادس عشر (16) أيضا في قوله:(ولم أَدْرِ)،(ولم أَلْقَ)، وهذا النفي أيضا يدخل في باب التعجب والحيرة في الفعل، فالشاعر هنا استعملها في إيراد الفعل لا رغبة في بناء التراكيب، ولكن صياغة لمعنى نفسي هيمنه على وَجَد وكَمَدِ **"الشريف الرضي"** وبالتالي استعمل أدوات النفي ولازمها لأفعال مركبة.

الأول التصق بفعل(البيت) والثاني لزم فعل(أَلْقَ)، الأول جاء في صدر البيت السادس عشر(16) والثاني في عجزه، فالتأمل في حقيقة هذه التراكيب ونظمها يقف على عدّة معان تشير

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، المصدر السّابق، ص301.

[2]- توفيق جعامات، النفي في النحو العربي، منحى وظيفي تعليمي، القرآن الكريم عينة،شهادة الماجيستير،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2006م، ص96.

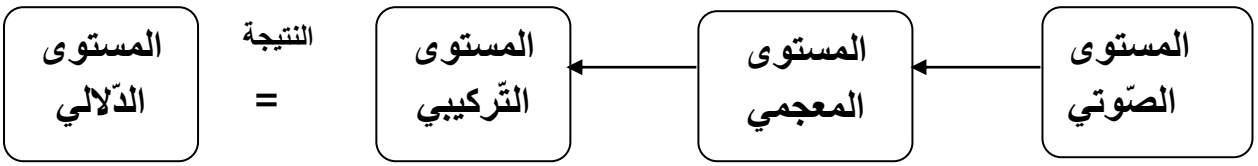
إلى حقيقة ما يدريه شاعرنا، وما يتصوره من مشهد مُفْعَمٍ بالتصوير الحسّي والحركي، الذي لا يقف عند بناء الكلمات، ولكن يحملها طاقات حسيّة إنسانيّة، موغّلة في الأشواق والحنان، ولذلك اعتمد **"الشريف الرضي"** مُساءَلة الزمن الماضي في كثير من المواقف، ولعلَّه في ذلك يريد ربط الذاكرة بين الزمن الماضي الجميل وبين حاضره، ولا غَرابة في ذلك حينما يعمد إلى هذا الأسلوب الجميل اللطيف في تَكرار هذه الأدوات من بداية القصيدة إلى نهايتها، فتأمل معي قوله في الأبيات التالية: السابع عشر(17) والثامن عشر(18) والتاسع عشر(19).[1]

يقول:**"عبد القهر الجرجاني"** وهو يتكلم عن البيان والفصاحة **"**إن اختلاف الكلام يُنبِّئ عن اختلافٍ في المعنى المراد، وهو بذلك أحسن وأفضل من تكرار المعنى والمبنى**"** ويقول**:"** أنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين أو البيتين مثل صورته في الآخر**"**.[2]

والحقيقة أنّ الصور كثيرة ودقيقة تشفُّ عن علوِّ همَّة **"الشريف الرضي"** في مقام الفن والبيان، ولكن الكلام حول مفاصل هذه القصيدة يطول ويعمق، ولكن نكتفي بهذه الاشارات التي تعطينا بعض الجوانب التي تكشف لنا عن مكانة الرجل وصدق تجربته، وإتقانه في بناء هذه التجربة الشعريّة وحسن صياغتها ودقَّة رصف مبانيها وألفاظها.

وبعد هذا نحاول وضع هذه المعالم في إطار نحدد من خلاله الإجابة على التساؤل الآتي: ما مدى إمكانيّة **"الشريف الرضي"** في بنائه للقصائد الحجازيّة بناءا تماسكيا فنّيا وجماليا؟.

ونحاول من خلال الإجابة الربط بين المستويات التي حاولنا تحليلها بقدر ما يسمح به المقام وما يتصل به المقال.



مخطّط يمثّل العلاقة بين مستويات التّحليل البنيوي

[1]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، المصدر السّابق، ص 488.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص387.

4- المستوى الدلالي:

يمكن تحديد هذا المستوى عبر معطيات منهجيّة نأخذها من بِنية القصيدة، وقد يكون الأمر متعلِّقاً بالشاعر والمتلقي، هذا الأخير هو الذي يتوجَّه إليه الكلام في القصيدة، ثم الجانب الثاني الشاعر والمجتمع أو الأهل وكل ماله علاقة به، والجانب الأخر علاقته بالإنسان أو بالآخر في أحواله المطلقة.[1]

فالعلاقة الأولى:{ الشاعر- والمتلقي}

بين الشاعر والمكان ويظهر ذلك في قوله:((اليمانيا- نجدا- كثبانَ اللّوى- المطاليا)).وبينه وبين المتلقي في قوله:((من منى- ذاك الشعب- الروض- النقا...إلخ)).

والعلاقة الثانيّة:{ الشاعر- والمجتمع}

يظهر ذلك في القصيدة في قوله: ((أقول لركب رائحين- خذوا نظرة مني- وجدتم بنجد- وأقول لجيران- ويا قرب ما أنكرتم)).[2]

أمّا العلاقة الثالثة فهي بين:{ الشاعر والآخر}

تتجسّد في القصيدة في قوله: ((ولم ألق في اللّاقين - ومن يسأل الركبان عن كل غائب - وما مُغْزِلٌ أَدْماءُ تُزْجي بروْضَةٍ - وقد أصبح الركب العراقيُّ غَادِيَا)).

لقد حدَّدنا الصورة التي ركبت من أبعاد مختلفة علاقة الإنسان بمن يقابله ومن يكلِّمُه (المتلقي) ثم من هو جار له أو قريب إليه، ثم بعموم الناس أو الآخرين.

ولهذا نحاول كشف حدود الدلالات التي تتستر وراءها علاقة تربط النص بمستوياته الفنيّة والجمالية والدلالية.

أول شيء يظهر في النص علاقة الشاعر بالمتكلم ((الرمز))، ويعني ذلك أن "الشريف الرضي" ينقل إحساسه وهو يخاطب هؤلاء في الصورة القريبة، لكنه يخاطب هذه الأشواق التي تكمن في علاقتها بهذه الأماكن المقدّسة، فقد ركب شاعرنا عبر شاعريّة اعتاد عليها القدماء من الشعراء، وقد استعمل ووظف العنصر المشهدي الحي في قوله في الأبيات الثلاثة الأولى:

---

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص218.

[2]- محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ص 488.

أَقُولُ لِرَكْبٍ رَائِحِيْنَ: لَعَلَّكُمْ تَحِلُّونَ مِنْ بَعْدِيْ العَقِيْقَ اليَمَانِيَـــــــا

خُذُوا نَظْرَةً مِنِّيْ فَلاَقُوا بِهَا الحِمَى وَنَجْدَاً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَالِيَـــــــا

وَمُرُّوا عَلَى أَبَيْاتٍ حَيٍّ بِرامَةٍ فَقُولُوا: لَدِيغٌ يَبْتَغِيْ اليَومَ رَاقِيـــــــاَ

- **حضور الذات:**

كان لحضور الذات عند الشاعر مكانة راقيّة خاصة على المستوى الفني والأدبي والإبداعي، ونقل الأفكار من حاسة الإنسان الذي عانى تجربة إنسانيّة تكاد تكون منفردة، أو بالأحرى لها خصوصيّة { الذات – الإبداع – والجمال }.

فالتجربة التي بين أيدينا تجربة ذات عمق فكري وفنّي وإنساني راقية، قد انحرف من خلالها الشاعر عن ما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف، من الغزل المتعلّق بالمرأة إلى غزل يتعلّق بالمكان في أسلوب جميل متأنّق ولذلك كانت لهفة " الشريف الرضي" ذات طابع مميز مختلف في طرحها وتمثيلها عبر القصيدة الشعريّة، ولكن هذه الذات تختفي وراء صورة أخرى، وقد تلتمس أسلوب الإخبار، وجعل الأمر يتأوّل ويفسر وكأنّه يودع هؤلاء الرائحين والراحلين، بأن يحملوا سلاماً إلى تلك الأماكن، لكن القارئ المتتبع يجد أن هذه الصورة تكررت في أكثر من أربعين قصيدة، واختلفت كما ذكرنا اختلافا واسعا ألفناه في القصيدة العربية.

قال امرؤى القيس: [1]

خليلّي مرّا بي على أم جندب نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ

ألم تريانى كلما جئتُ طارقاً وجدتُ بها طيبًا وإن لم تَطيَّبِ

وقد تختلف الصورة في ما يتعلق بالجوانب الحسيّة والنفسية التي يقترب منها الشاعر، فربما يلجأ إلى ذكر المحاسن الظاهرة، وفي كثير من الأحيان يلجأ إلى ذكر المفاتن الخفيّة، كما نجد ذلك عند **"امرئ القيس"** في معلّقته.

[1]- نقلا عن: السقا مصطفى، مختار الشعر الجاهلي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، (دط)، (دت)، ص42.

لكن شاعرنا **"الشريف الرضي"** يبعث الصورة وهي متوّجة بروح صافيّة طاهرة مرتبطة بحوافر النظم التي أثرت في نفسه، ودفعته إلى هذا الانفعال الذي طبع **"حجازياته"** بلون إبداعي جميل يحمل الصورة الفنيّة، ولذلك يمكن تحديد ملامح الدلالة في هذه القصيدة.

لقد جمع الشاعر بين الروح الدينيّة الصافية وبين عمق شاعريته الوقّادة المشتعلة، في أسلوب مضمر خفي استعار له ما يناسبه من جمال العبارة ودقّة الإشارة[1]، ودلالة ذلك اتضحت من خلال: {الحب العميق والشديد – مكانة المكان في نفسه - إحساسه بالغربة والبعد – توظيف الصورة الرّمزيّة – العبارة الموحيّة للحالة الشعوريّة – اللّغة الشاعرة والأسلوب البياني الرفيع – التركيز على حضور الدلالة – القاموس المعجمي الملائم}.

ويمكن أن نبسط القول في ما رأيناه يكمن تحت العناصر التي حملت لنا حقول دلاليّة في هذه القصيدة وهي:

1) الحب العميق اتجاه المكان:

للمكان دور بارز في توجيه الحالة النفسيّة والوجدانيّة للشاعر، بحيث أثر هذا تأثيرا قويًّا في رسم معالم القصيدة من حيث رسم نوعا من الغزل الذي اعتاد عليه العرب في صورته المباشرة، كما وجدنا عند " الشريف الرضي"[2].

2) إحساس الشاعر بالغربة والبعد:

وقد تمثل الكثير من أشاراته بالحنان العميق، وكأنّه يعيش الغربة والبعد[3]، كما نجده في قوله في الأبيات (الثاني- الثالث- الخامس) على التوالي:

خُذُوا نَظْرةً مِنِّيْ فَلاَقُوا بِهَا الحِمَى وَنَجْدَاً وَكُثْبَانَ اللِّوَى وَالمَطَالِيَـــــــا

وَمُرُّوا عَلَى أَبَيْاتٍ حَيٍّ بِرامَةٍ فَقُولُوا: لَدِيغٌ يَبْتَغِيْ اليَومَ رَاقِيـــــــاَ

وَقُولُوا لِجِيْرَانٍ عَلَى الخَيَفِ مِنْ مِنًى: تـُـــرَاكـُـمْ مَنِ استبدَلْتُمُ بِجِوَارِيـــــَا

---

[1]- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، بيروت،القاهرة، مصر، ط5، 1998م، ص80.

[2]- سميحة غنّام، مقال، دراسة جمالية في شعر الشريف الرضي، جامعة دمشق، مج1، العدد (3-4)،2005م، ص30.

[3]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، ص32.

3) توظيف الصورة الرمزيّة:

استعمل الرمز عبر لغة موحيّة وشفافة توحي باللّغة الشاعريّة بحيث كانت (البلاغة والبيان...)[1]، واستعان أيضا بأسلوب بيني رفيع أخفى الكثير من الصور الرائعة مثل قوله في البيت الرابع:

عَدِمْـــتُ دَوَائِيَ بِالعِرَاقِ فَرُبَّمَا وَجـَـــدْتُمْ بِنَجْدٍ لِي طَبِيْبًا مُداويـــــَا

إنّ الشريف الرضي يكثر من تشبيه الحب بالداء ويستعير للحبيب استعارة الأقدمين من حيوان البيداء ويحمل الريح والركب كيانه ونظراته، أشواق نفسه ويكثر من السؤال، وإثارة الذكريات ولاسيما ذكرى الوداع، كل ذلك في لوعة ظاهرة وعاطفة وانقة ولهجة بدويّة رفقتها الحاضرة، وابتكار رائع في وصف للوعة والشوق وتضجُّرٍ في الكلام للّين العذب الذي يسحر بموسيقاه.[2]

4) حضور الوجه الديني وأثره في الصورة الفنية :

لقد خرج في شجاعة وعفّة وطهر عمّا سبقه الشعراء من صبابة ولوعة، مع أنّه كان مخاطرا بمركزه الأدبي والديني في صالح الكلمة المهذّبة العفيفة التي رسمت له بُعْداً أدبيًّا حتى قال عن عفافه وطُهْرِه:

وأكذب بالصّـــــــون مدعيـــــــهم والنجـــــــم قائليهم بالعفـــــــــــــاف

ولو أنّي أطعت الرشـــــــــد يومـــــاً لا بدلت التحـــــــــــــــــامل بالتجافي

[1]- عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبيّة الشعريّة، المرجع السّابق، ص 30-33.

[2]- زكي مبارك، عبقرية الشريف الرضي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988م، ص 33.

التّركيب

كما اشرنا من قبل أن الدراسة تقوم على خطوتين منهجيتين الأولى: عملية التفكيك، والثانية: عملية التركيب. عملية التفكيك وقد عالجناها بقدر المستطاع ضمن تفكيك القصيدة الحجازية، ثمّ بعد هذه الخطوة، نحاول تركيب الأجزاء وشمل بعضها إلى بعض، في عملية تقوم على استنتاج واستقراء مدى ملاءمة الأسس والعناصر البنائية للمستوى الإبداعي في القصيدة الحجازية. وهي ما يشبه تفكيك لعبة الأطفال، أو رسم الرسام للوحته، بعدما يجمع عناصر الشيء ويضم بعضه إلى بعض ، فيظهر في صورته الواضحة ، بعدما كان عبارة عن عناصر متفرقة، غامضة. وهذه الخطوة أساس الدراسة النقدية، لأنها تبين وتكشف مدى أهمية العناصر التي أسس عليها الشاعر أو الكاتب عمله الفني، ومدى فطنته وذكائه في اختيارها لتناسب بعضها بعضا، دون نفور وتباعد، وعدم ملاءمتها من حيث جنسها وطبيعتها ومادتها المكونة لجوهرها الأساسي.

حاولنا من خلالها تفكيك النص إلى عناصر مختلفة حسب ما تقتضيه الدراسة البنيوية للشعر، من الكشف عن المستويات، متوخين البحث عن الثنائيات والتقابلات وغيرها من عناصر البحث، لعلنا نجيب عن سؤال : وهو هل هناك تكامل بين هذه المستويات ؟ أم هناك بُعد وتنافر بينها ؟

فحاولنا رصد هذه الثنائيات واستنتاجها موضحين الكيفية التي رسمت بها ملامح النص الحجازي لدى شاعرنا "الشريف الرضي" عن طريق الاستقراء والاستنباط، لاستخراج نتيجة تدلنا على مدى تلاحم وتضافر هذه البنيات في شكل فني إبداعي جميل، أو عكس ذلك ، وهذه حقيقة يتوخاها الناقد في نتائج بحثه، وهي أساس العملية النقدية التي توصل الباحث إلى بعض النتائج ولو كانت نسبية وغير مطلقة، لأنّها تتعلق بعمل إنساني، تختلف من ناقد إلى آخر من حيث الوعي الفكري والثقافي، وحتى الفهم بمناط الإبداع نفسه، ومن هذا المنطلق حاولنا، محاولة المُقِّلُ بما وسعه من جهد وإرادة وخبرة .

1-الغرض والبحر والقافية:

قلنا إن القصيدة نسجُها على بحر (الطويل) وهو من الأوزان التي شاعت في الشعر العربي الغنائي ، لأنها ارتبطت بما يحملها الشاعر من فكر وحس إنساني فهي تتكون من دائرة العروض:(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، ولذلك تتناسب من الدفقات الشعورية التي تحمل الفكرة، ولا تكاد تقتصر على بعضها، ولهذا فهي من الأوزان الكاملة التي استعان بها الشعراء في طرح أفكارهم ونقل تصوراتهم، مع أنّ **" الشريف الرضي "** أتمها بقافية (يائية) اتصلت بحرف مد قصد إشباع الحركة في آخر الروي المطلق، وهذه القافية واختيارها، لها دلالات فنية جمالية، تتصل بحس الشاعر وتعبر عن نفسيته الثائرة المتألمة من الفراق والبعد والشوق، في هذا المقام نجد الأستاذ **"احمد الشايب"** يقول : "أن الشعر فن جميل ينشأ من الناحية الوجدانية للنفس الإنسانية ، فيعبر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعالات والعواطف"[1].

ومن هنا فإنّ حالة الشاعر هي التي أملت عليه هذا الاختيار حتى يوافق الصياغة المناسبة الجميلة، فلذلك وجدناه قد وفق بين الغرض والبحر والقافية، حيث إن: التفعيلة العروضية تتسع للفكرة التي تجول في خاطره، ويجيش بها صدره وينطق بها لسانه، ومن ثم تحمل هذه الأشواق الحارة والصبابة الثائرة عبر هذه اللغة الشعورية والحسية، الّتي جمعت بين ما يعانيه الشاعر من كمد وألم، وبين هذه الرسالة، أو الخطاب الذي تمثلته القصيدة الحجازية، ولذلك فإن للقافية دور بارز في أداء المعنى وبناء الصورة التخيلية، فعندما يتعرض الأستاذ **" أحمد الشايب "** لبيت من قصيدة **" ابي ذؤيب الهذلي "**

التي يقول فيها : (وَإِذَا المَنِيَّةَ أَنْشَبَت أَظْفَارَهَا *** أَلْفَيْتَ كُلَّ مَتْيَّةَ لاَ تَنْفَعُ) فإن الوصل هو هذه الواو المولدة عن إشباع حركة العين في (تنفع) وهي علامة الراحة وحسن الانتهاء.[2]

[1]- احمد الشايب ، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط8، (دت)، ص 68.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

الغرض والمستوى المعجمي:

من خلال ما تعرضنا إليه نجد أن شاعرية "الشريف الرضي" شاعرية روحانية دينية ، كيف ذلك ؟ لان المكان في هذه القصيدة هو الذي أثار عواطفها، وأجج فكرها ، بحيث نجده يركز على المكان تركيزا لافتا، مما خول له انتقاء معجميته من فيض هذا الفضاء الشاسع، لا بحدود شساعة المكان، ولكن بحدود ما يحسه ويستشعره الشاعر من فيض روحاني ألبسه صورة تميل إلى الغزل الذي ألفناه في الأدب العربي، ولذلك نجد معجمه اللفظي يتطابق مع حسه الفني وغرضه الشعري، قال الأستاذ الباحث: ((كلمات الشعر يجب أن تكون منتقاة غير مبتذلة، تدل بجرسها ومعناها على ما تصور من أصوات وألوان، أو نزعات نفسية)). [1]

ولذلك جاءت لغته ترسم معالم تجربته الفنية، التي ارتبطت بهذه الأماكن المقدسة بلغة رمزية وإيحائية، دون أن يلجأ إلى التصريح، لأن لغة الشعر لغة التصوير والخيال، ومن ثم جاءت الأفكار متكاملة متممة لبعضها البعض في صورة حسية جميلة، فقد التمس من آلامه وبعده وأشواقه، ما جعله يقرر لنا حقيقة هذه الرسالة وما تتضمنه من كمد وشوق ومعاناة، فقد ركز على الجملة الفعلية في تحديد مقصده وبيان غرضه، فجاءت القصيدة تتضمن الأشواق عبر هذه المعجمية الثائرة ثوران البركان، فاعتمد على الفعل الحركي الذي يرسم المشهد ويحيي صورته النابضة بقوله (أقول...لركب رائحين....تحلون ...خذوا نظرة ...فلاقوا ...ونجدا ..ومروا..فقولوا ...الخ) مما تعني تدفق شعوره الإنساني لارتباطه الوجداني والروحاني بهذه الأماكن المقدسة، فكانت الرسالة شفوية مستعجلة، تنم عن إرادة وصبابة وأشواق حارة .. تتطلب السرعة واليقظة التي تعبر عن هذه الحالة الوجدانية الإنسانية الثائرة، وهذه عينة من معجمية القصيدة ولو تتبعنا مظاهرها وتشكيلاتها لما وسعنا المقام، ومن هنا فقد وفق إلى الربط بين الغرض والبحر والمعجمية .

[1]- المرجع السّابق، ص67.

المستوى التركيبي والدلالي والغرض:

إذا كان للمستويات التي اشرنا إليها أهمية في البناء الإبداعي، فان الدراسة الناجعة لا تنتهي بهذين المستويين، ولكن لا بد أن أكمل بالمستوى التركيبي والدلالي، وربما مستويات أخرى نختلف مع الكثير في طرحها، أو الإشارة إليها ضمن هذا البحث المتواضع، كما اختلف الباحثون العرب أمام هذه النظريات الغربية منشئا وتأصيلا، فالمستوى التركيبي كان قليلا بالنسبة إلى المستويات الأخرى، وان حاول شاعرنا تغذية نصه أو خطابه أو رسالته إن أردنا الدقة والموضوعية، فجاءت أساليبها متنوعة، منها النداء المقرون بالفاء، كما في البيت (10) و(11) و(15) و(17) .والاستفهام في البيت (12). والتقابل في البيت (16). وهي كلها خرجت إلى أغراض بلاغية تفيد عمق الإحساس وشدة حرقته وعمق صبابته، أو تعجب وحيرة ، وتأتي صيغ المبالغة لتضيف عنصرا آخر يرتبط بهذه الأجواء النفسية المتأججة للشاعر في قوله (ومن ورد ...واردا) في البيت (7)، ثم يتبعه بهذه الصيغ فيقول : (رعى...راعيا)، وهي دلالة على شدة الولع والحنين والشوق الذي يعانيه الشاعر، ولكن مع قلة الصور الفنية لكنه حاول بمخيلته الفذة وحسه الإنساني وفكره الراقي، أن يعطينا بعض الصور الجميلة، ولم يكن هذا من وحي الصدفة ولكنه كان يخدم الغرض الفني والغرض الروحاني في نفس الوقت، حيث اختار لنا صورة رائعة من وحي الطبيعة الجميلة والبيئة الحجازية الرائعة، حيث ربط هذه المخيلة بما تزخر به البلاد من الضياء الجميلة التي رسمها قديما الشعراء في مخيلتهم وجاءت في أشعارهم، ولذلك صور لنا الشاعر بفضل خياله الخصب ورؤيته الفنية أن هذه الأماكن التي تركها وابتعد عنها لازال يتذكرها عبر هذه الصور الخالدة التي تتمثل في هذه الضبية البيضاء التي تعلوها غبرة، وهي تسوق في أولادها وصغارها من مكان إلى آخر، وهي غير قادرة على الالتحاق بركب سربها، وهنا الشاعر يصور حقيقة نفسه وذاته في لغة إشارية تلميحية رمزية جميلة بارعة، يريد أن يقول: في عبارة مختصرة لطيفة ظريفة، أن هناك من لا يستطيع أن يحقق ما تصبو إليه نفسه وما تحن إليه جوارحه، فانا مثلي مثل هذه الغزال التي لم تستطع اللحاق بركب أخواتها. ولعلنا في آخر هذه الكلمة نقول لماذا حددت هذه الصور الجميلة في آخر القصيدة ؟ فنجيب أن هذه القصيدة عبارة عن رسالة التي يجب أن تكون واضحة شفافة بعيدة عن العمق والغموض. لأنها تحمل الكمد والشوق، وليس من غرضها اللغة العميقة البعيدة التي تكون مفعمة بالانزياح، التي ربما

تشكل على قارئها هذا من جهة، والأمر الأخر: أنّ حالته النفسية طبعت وكرست عبر هذا الأسلوب الواضح وهذه اللغة الشفافة التي تكاد تميل إلى الأسلوب الخبري .

ولذلك ابتعد الشاعر عن كثافة الخيال إلا في بعض الصور، خاصة في البيت(الواحد والعشرين/ الثاني والعشرين/ الثالث والعشرين) .ولهذا فان القصيدة ذات لون أدبي جميل، خرج من غرض التغزل المعروف في أدبنا العربي إلى التغزل بالمكان...وهذه صور موجودة في شعرنا ..لكن الشريف الرضي حملها ألوانا من الأخيلة الجميلة واللغة الرمزية الإيحائية الصافية، ومع ذلك تبقى في مجملها صورة تقليدية تحكي آلام النفس وأشواقها ، لكن في لباس جديد ارتبط بروحانية المكان وقدسيته.

التّركيب

الخـــــاتمة

نتائج البحث :

أسفرت هذه المقاربة المنهجية التي اعتمدت على المنهج البنيوي، على بعض النتائج التي يمكن أن نلخصها في الفقرة التالية :

- المنهج البنيوي من المناهج التي تتعامل مع النص أو الخطاب الأدبي ضمن مستويات لسانية وصفية.
- يحاول المنهج البنوي الكشف عن القواعد والأنظمة التي تتشكل منها هذه المستويات، ثم الكيفية التي تعمل على تضافرها وتضامنها لتكون الصورة الفنية والجمالية للخطاب أو النص.
- أنّ النص القديم الذي اخترناه يستجيب للمنهج البنيوي الذي يتوزع إلى عناصر:صوتية وصرفية، ومعجمية وتركيبية، ودلالية ....
- من خلال مقومات المنهجية الإجرائية للوصف والتحليل التي تتميز بهما البنيوية، تمكنّا من تشريح النص الحجازي (أقول لركب رائحين) التي اخترناها لما تضمَّنته من بنى ومواقف دلالية ولغوية وأسلوبية ونزعات عاطفية ونفسية.
- إنّ المنهج البنيوي والسيميائي ساعدا على استكشاف تماسك القصيدة الحجازية في كثير من المواقف، في مستواها الصوتي والإيقاعي، مع كونها لم تخرج عن بناء الشعر القديم ، لكن تميزت بتنوع في صورها الصوتية والإيقاعية الجميلة.
- للمستوى المعجمي دور في تلاحم بنية النص وترابط صوره الدلالية التي تتفق مع صوره الصوتية التي تجعل القارئ يشارك في عواطفه وأشواقه وعبراته الروحانية التي طغت على كل أفكار الخطاب الحجازي.
- وفق الشاعر بفضل أن جعل هذه المستويات تخدم غرضه الدلالي والفني مع المستوى التركيبي الذي استعار له بعض الصور الفنية في آخر القصيدة، عبر مخيلة واسعة أضافت مسحة من الفن والجمال عليها.
- افتن "الشريف الرضي" في حجازياته من خلال إنتاجه لعمل فني في ثوب جديد يحمل الصبابة والأشواق اتجاه هذه الأماكن المقدسة التي هيمنت على وجدانه وروحه.

- وظف "الشريف الرضي" الموسيقى الإيقاعية التي صورت الحالة الوجدانية المتأججة الثائرة التي كان فيها، واعتمد معجمية اللفظ الحركي لتقريب مشهدية الصورة الواقعية الحيّة.
- انفتاح تحليل النّص الأدبي ومرونته بواسطة المنهج السيميائي الذي كشف عن الظروف الاجتماعية والنفسية للشاعر.
- الفصل بين الروح السيميائية والعناصر البنيوية في التحليل، يؤدي إلى إقصاء الكثير من المقومات الحية التي تربط بين الإنسان وبين إبداعه المتألق، ومن ثم يهمل الباحث الكثير من المواقف التي تعزز قدرته على تطوره وتقدمه في مجال الدرس النقدي الحديث.
- إنّ عملية الانفتاح وتلاقح المنهج البنيوي وبين المناهج كالسيميائية، جعلنا نستفيد من هذا التلاحم في إطارٍ ووعي بمبادئ الدرس النقدي الحديث التي تعمل على شمولية تتسع للاستقراء والاستنتاج المعرفي الذي يتكئ على خطة مركزة تستند إلى نظرية علمية حديثة تستجيب لمقتضيات النص العربي القديم والحديث .

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، دار المعرفة، مطبعة الثريا، دمشق، سوريا، طبعة 1434هـ.

أوّلا: المصادر

1. ابن أبي الحديد، عز الدين عبد الحميد بن هبة الله، شرح نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1979م.
2. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.
3. ابن طباطبا، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط2005،2م.
4. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1979م.
5. ـــــ ، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها،تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م
6. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب،دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.
7. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
8. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قمبعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (دت).
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى الباي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1952م.
10. الجاحظ، عمر بن بحر، الحيوان، تح: عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، دط، 1948م.
11. ـــــ ، عمر بن بحر،البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخنقي، القاهرة، مصر، (دط)، 1968م.

12. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (دط)، 1978م.

13. حازم القرطاجني مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، تونس، (دط)، 1966م.

14. حسن الأمين، مستدركات أعيان الشيعة، دار التّعارف للمطبوعات، ط1، 1987م،لبنان.

15. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، تح: إبراهيم الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

16. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

17. خير الدّين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط10، 1992م.

18. السيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، تح: حسن الأمين، دار التعارف، بيروت لبنان، (دط)، 1983م، ص292.

19. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، دار الخانجي، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

20. المرتضى الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، (دط)، 1985م.

ثانيا: المراجع

21. احمد الشايب ، الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لاصول الاساليب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط8، (دت)،.

22. أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2005م، ص13.

23. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1999م، ص69.

24. أحمد محمد مختار عمر، اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008م.

25. ـــــــــ ، علم الدلالة، عالم الكتب، بيروت،القاهرة، مصر، ط5، 1998م.

26. إسماعيل عز الدّين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، الكويت، ط3، (دت).

27. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب)، ط1، 1994م.

28. جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار المغربية، وجدة، المغرب، ط1، 2011م.

29. حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدين مصر، ط1، (دت).

30. حنا الفاخوري تاريخ الأدب العربي– المكتبة البوليسية لبنان، ط10، 1970م.

31. رابح بن خوية ، في البنية الصّوتية الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012م.

32. زكرياء إبراهيم، مشكلة البنية، دار النشر، القاهرة، ص07. إبراهيم أبراش، المنهج العلمي وتطبيقاته في العلوم الاجتماعية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

33. زكي مبارك، عبقرية الشريف الرضي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.

34. سعيد بنكراد، السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مكتبة النقد الأدبي، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012م.

35. السقا مصطفى، مختار الشعر الجاهلي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، (دط)، (دت).

36. صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، مصر، ط1، 2006م.

37. صلاح الدين محمد أحمد، التصوير المجازي والكنائي، مكتبة سعيد رأفت، مصر، ط1، 1988م.

38. عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، (دط)، 1968م.

39. عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم1، دمشق، دار الشامية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

40. عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، (دط)، 1355هـ.

41. عبد الملك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة بنة الحلبيّ)، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م.

42. عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، دار الشروق للنشر والطباعة، جدة، ط7، 1980م.

43. عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

44. عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

45. علي القاسمي، المعجمية العربية –بين النظرية والتطبيق، مكتبة لبنانان ناشرون، (دط)، 2003م.

46. عمر محمد الطالب، عزف على وتر النّص الشّعري (دراسة في تحليل النّصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2000م.

47. عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي، الكافي في علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع) ، الجامعة المفتوحة الإسكندرية، مصر، ، (دط)، 1993م.

48. فايز الداية، علم الدلالة النظرية والتطبيق، دار الفكر، سوريا، دط، 1996م.

49. فوزي عيسى، رانيا فوزي ،علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، ط1، 2011م.

50. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،(دط)، (دت).

51. مجمع اللّغة العربيّة، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.

52. مجموعة من الباحثين، البنيوية، بحث صادر عن الندوة العالمية للشباب الإسلامي.

53. محمد أحمد أبو الفرج، المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث، جار النهضة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1966م.

54. محمد الخولي، الأصوات اللّغوية، دار الفلاح، الرياض، ط2، 1992م.

55. محمد الكيلاني، الشريف الرضي (عصره، تاريخ حياته، شعره)، مطبعة الأهرام بعابدين، مصر، ط1، 1973م.

56. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001م.

57. محمد داود، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2002م.

58. محمد داود، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربيّة المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب، القاهرة، (دط)، 2002م.

59. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة ناشرون، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

60. محمد علوان سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين، دار العلم، الإسكندرية، ط1،(دت).

61. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.

62. محمود أحمد نحلة، لغة القرآن الكريم في جزءعمّ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

63. محمود السعران، علم اللّغة، مقدمة للقارئ العربي (مقدمة للقارئ العربي)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

64. محمود درابسة، مفاهيم الشعريّة، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

65. محمود مصطفى حلاوي، ديوان الشّريف الرّضي، ج1، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 488

66. مكي درار وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية على منشورات وراء الأديب، وهران، (دط).

67. مهدي المخزومي، في النّحو العربي(نقد وتوجبه) ، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

68. نادر عبد الكريم حقّاني، حجازيات الشريف الرضي (قراءة نقديّة في جماليّات التّفكير والتّعبير)، دارالنهج، سوريا، ط1، 2010م.

69. نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي واللّغوي (طبيعته- مناهجه- إجراءاته)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1971م.

70. هلال محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، (دط)، (دت).

71. هنداوي عبد الحميد، الإعجاز الصّرفي في القرآن الكريم (دراسة نظرية تطبيقية)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2002م.

72. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

ثالثا: المراجع المترجمة

73. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة، بشيرأوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1985،4، ص07.

74. جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1986م.

75. دانيال تشاندلِر،أسس السيميائيّة ، تر:طلال وهبه، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

76. ديتش ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر، محمد يوسف، دار صادر، بيروت، ط1، 1967م، ص500.

77. لويس، دي سيسل، الصورة الشّعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسسة الخليج، (دط)، 1984م.

78. ماريو باي، أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، علام الكتب، القاهرة، مصر، ط8، 1997م.

رابعا: الرسائل الأكاديمية

79. بلقاسم محمد، النقد البنيوي، الخلفيات اللّسانية والأسس المعرفية والخصائص، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، 2009م.

80. بوفارس عبد الحميد، جدلية العلاقة بين الوزن والمعنى، مجلّة ميلاف للبحوث والدّراسات، جامعة عبد الحفيظ بوالصيف-ميلة- الجزائر، ع،20161م.

81. تاوريريت بشير، مستويات وآليات التحليل الأسلوبي للنّص الشعري، مجلة كلية الآداب واللوم الإنسانية والاجتماعية، ع:5، بسكرة، الجزائر،2009م.

82. توفيق جعامات، النفي في النحو العربي، منحى وظيفي تعليمي، القرآن الكريم عينة،شهادة الماجيستير،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2006م.

خامسا: المجلات والدوريات

83. سميحة غنّام، دراسة جمالية في شعر الشريف الرضي، جامعة دمشق، مج1، العدد (3-4)،2005م.

84. ظاهر محسن كاظم، دلالة النداء وأنماط استعماله في شعر المتنبي، جامعة بابل، كلية الدراسات القرآنية، العراق.

85. عباس محمد رضا البياتي،عتبات البنيويّة التكوينيّة ونقاط انطلاقها، مجلة كلّية التربية للعلوم الانسانيّة، مقر بابل،2016، ع:25.

86. علي زيتوني مسعود(محمد بوعمامة)، رسالة دكتوراه في علوم اللسان- جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2017/2016م.

87. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر(مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، سوريا، مج2،ع1-2، 2009م.

88. كريم حسن، ناصح خالدي، مقالة الخلاف في الزمن في ضوء السياق والحال وأسباب النزول،ع: 25، 2012م.

سادسا: المواقع الإلكترونية

89. فاطمة صلاحي عز، حجازيات الشريف الرضي، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، 15 يونيو 2011م. الموقع الإلكتروني:

90. موسوعة ويكيبيديا، الموقع الإلكتروني:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%8A%D9%81_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B6%D9%8A

91. نورا شيشاني، الأساليب البلاغية في اللّغة العربية، 06 نوفمبر،، 2016م، موضوع، أكبر موقع عربي بالعالم.

http://mawdoo3.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%84%D8%A7%D8%BA%D9%8A%D8%A9_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9

1- **لمحة عن الشّريف الرضي:** (970-1016م /359-406هـ) محمد بن الحسين المعروف بالشريف الرضي، يرتقي نسبه إلى علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ولد في بغداد سنة 970م/359هـ ونشأ فيها، وتلقى العلوم والآداب على أساتذتها وعلمائها، فأخذ الفقه عن الشيخ المفيد ابن عبد الله بن النّعمان، ودرس اللّغة على الشيخ أبي الفتح عثمان ابن جنّي، حتى صار بارعا في الفقه والفرائض والآداب وسائر فروع العلوم .[1]

أنس الشريف بالخلفاء الثلاثة: المطيع والطّائع والقادر، حيث مدح بإخلاص الطّائع ثمّ بعده القادر،إلاّ أنه ما عتم الشريف أن مال عن القادر ومدح الوزراء والملوك حرصا منه على منفعة عالية وطمعا في عرش الخلافة، وكان شعر الشّريف تغنيّا بحبه وآلامه ونشيدا من أناشيد الفخر والعزّة يقوله الشاعر عن حاجة نفسية لا للتّكسب، ومرجع ذلك الشعر إلى الغزل والرثاء والفخر والاخوانيات وما إلى ذلك.[2]

فن "الشريف الرضي" مزيج من البداوة والحضارة، فيه صفات الشّعر القديمة ما خلا الخشونة، وفيه ليونة الشّعر الحضري ونعومته وزخرفه، وقد كثرت في حجازياته أساليب الوجدان من مثل المناجاة والمناداة والاستفهام، كما حفل شعره بالموسيقى السّاحرة.[3] ومن أهمّ الأعمال الّتي اشتهر بها **الشريف الرضي** هو **"نهج البلاغة"** الّذي جمع فيه أعمال علي بن أبي طالب من الخطب والحكم القصار،وله ديوان تغلب فيه القوّة والعذوبة والنّفس البدوي والجزالة.[4]

---

[1]- حنا الفاخوري تاريخ الأدب العربي– المكتبة البوليسية لبنان، ط10، 1970م- ص666.

[2]- المرجع نفسه، ص 666.

[3]- المرجع نفسه، ص 666.

[4]- موسوعة ويكيبيديا، الموقع الإلكتروني:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%8A%D9%81_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B6%D9%8A

1-2 أقوال العلماء فيه (مكانته):

- قال **ابن أبي الحديد** (1190-1258م)**:** "وحفظ الرضي القرآن بعد أن تجاوز الثلاثين في مدة يسيرة، وعرف من الفقه والفرائض طرفا قويا، وكان عالما أدبيا وشاعرا...".[5]

قال **السيّد محسن الأمين** (1865-1962م): "كان أوحد علماء عصره، وقرأ على أجلاّء الأفاضل، فكان أديباً بارعاً متميّزاً، وفقيهاً متبحّراً، ومتكلّماً حاذقاً، ومفسّراً لكتاب الله وحديث رسوله محلقاً، وأخفت مكانة أخيه المرتضى العلميّة شيئاً من مكانته العلميّة، كما أخفت مكانته الشعرية شيئاً من مكانة أخيه المرتضى الشعرية...".[6]

وقال **"التستري"**: "الشريف أبو الحسن الرضي الموسوي، كان عالما عارفا باللّغة والفرائض والفقه والنحو،وكان شاعرا فصيحا عالما عالي الهمة...".[7]

2-2 وفاته:

أدركته المنية في يوم الأحد سادس محرم سنة 406هـ الموافق لـ 26حزيران 1016م ببغداد، ودفن في بيته بالكرخ، ثمّ نقل إلى مشهد الحسين بكر حيث دفن بجوار أبيه، ودفنت معه آماله الواسعة بعد أن كان نقيبا للأشراف في زمن لم يكن فيه للأشراف عرش ولا تاج بل كان لهم مجد العلم والأدب والبيان[8].

---

[5]- ابن أبي الحديد، عز الدين عبد الحميد بن هبة الله، شرح نهج البلاغة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم،ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص33.

[6]- حسن الأمين، مستدركات أعيان الشيعة،ج9، دار التّعارف للمطبوعات، ط1، 1987م،لبنان، ص213.

[7]- المرجع نفسه، ص213.

[8]- محمد الكيلاني، الشريف الرضي (عصره، تاريخ حياته، شعره)، ص126. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، ص667.

ملخص

تناول هذا البحث موضوع: التشكيل الفني لحجازيات الشريف الرضي (قراءة نسقية) على الإشكالية التالية:

ماذا أضافت المناهج المعاصرة في دراسة النص الأدبي؟

وكيف يمكن دراسة حجازيات الشريف الرضي نسقيا؟

وقد اتبعت في دراستي هذه المنهج الوصفي التحليلي لاستكشاف الجانب الإبداعي عند الشريف الرضي ولمعرفة الإضافات الجديدة التي جاءت بها المناهج المعاصرة، ومدى قدرتها على معالجة النص الأدبي القديم، فأخذت نموذج من قصائد الشريف الرضي وهي قصيدة (أقول لركبٍ رائحين...)، فاكتفيت في الفصل الأول بمستويات التنظير للمنهج البنيوي ، أما الفصل الثاني فقد فصّلت في المستويات الإجرائية للبنيوية وأنهيته بتركيب.

وسبق ذلك مقدمة تحدثت فيها عن أهداف و أسباب اختيار الموضوع .... وخاتمة عرضت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

Résumé

Cet article traite du sujet de la composition technique de Hijaz Al-Sharif Al-Radi (une lecture comparative) sur le problème suivant:

Qu'est-ce que les méthodes contemporaines ajoutent à l'étude du texte littéraire?

Comment l'étude de Hijazat Al-Sharif Al-Radi peut-elle être coordonnée?

Ont suivi dans mes études cette approche analytique descriptive pour explorer le côté créatif quand Sharif Radi et de découvrir les nouveaux ajouts apportés par les programmes contemporains, et dans la mesure de sa capacité à l'ancien traitement de texte littéraire, je pris une forme de poèmes Sharif Radi, un poème (par exemple rode Raihan ...), j'ai donné en Le premier chapitre traite des niveaux théoriques de l'approche structurelle, tandis que le deuxième chapitre est séparé dans les niveaux procéduraux de la structure et sa fin dans la composition.

Ceci a été précédé d'une introduction dans laquelle j'ai parlé des objectifs et des raisons du choix du sujet ... et une conclusion dans laquelle j'ai présenté les résultats les plus importants atteints.

الفـــــهـــرس

الفـــــــــــهـــــــــــــرس

الموضوع.....**الصفحة**

إهداء

شكر

مقدّمة.....أ- ج

المدخل: المناهج المعاصرة والنّص القديم.....11-01

الفصل الأوّل: مستويات التّنظير للمنهج البنيوي.....41-13

المستوى الصوتي.....25-13

المستوى الصّرفي.....28-26

المستوى المعجمي.....30-28

المستوى التّركيبي.....37-30

المستوى الدّلالي.....39-37

الفصل الثّاني: المستويات الإجرائيّة للمنهج البنيوي.....69-40

المستوى الصّوتي والإيقاعي.....47-41

المستوى المعجمي.....51-48

المستوى التّركيبي.....59-52

المستوى الدّلالي.....63-60

التّركيب.....69-64

الخاتمة.....72-70

قائمة المصادر والمراجع.....81-73

الملخص.....82-83

الملحق.....84-85

الفهرس.....86